Guido Morpurgo-Tagliabue

estetica contemporană



Editura Meridiane

XI. ARTĂ PENTRU SOCIETATE

§ 75. – ESTETICĂ ŞI SOCIOLOGIE

Considerarea problemei artei sub aspectul sociologic nu este de dată recentă. Fără a ne referi la culturile arhaice sau exotice, este un fapt cunoscut că prima dezvoltare eficientă a problemei artei, aceea a lui Platon, a avut o intenţionalitate exclusiv pedagogică şi politică. Concepţia terapeutică aristoelică a catharsisului nu era lipsită nici ea de consideraţii sociale (nu degeaba vorbea el de artă în *Politica* sa) şi este inutil să mai amintim că micul dar celebrul tratat *Despre Sublim*, apărut cîteva secole mai tîrziu, se termină cu o impresionantă concluzie morală şi politică. Dacă facem apoi un salt pînă în timpurile moderne, să nu uităm că în secolul al XVIII-lea faimoasa revistă a lui Addison „Spectator", socotită modelul publicaţiilor, a făcut din obiceiuri şi gust (pe care nu le-a separat niciodată) argumentele sale de căpetenie. De asemenea Winckelmann (şi aceasta îl deosebea de clasicismul simplu al unui Bellori) n-a fost străin de o concepţie socială a artei, după cum o dovedesc paralelele permanent făcute de el între frumuseţea statuară păgînă şi libertatea corpului şi a spiritului în *polisul* grec. În această epocă un preot iezuit ca italianul
5 Bettinelli se arăta mai interesat de aspectele so-

ciale ale artei decît de cele morale. Lui L. de Bonald îi aparține afirmația că putem privi literatura ca pe o „expresie a societății" (1794). În ceea ce îl privește pe Kant, devenit indiferent de la un anumit timp față de tot ceea ce nu constituia un principiu rațional pur și suspectînd orice relație care ar fi pus sub semnul egalității bunul gust și bunul simț, recunoștea și el în posibilitatea de comunicare a plăcerii estetice factorul esențial al oricărei civilizații evoluate, instrumentul cel mai eficient de comunicare universală. Herbart vedea și el în artă „o legătură de sociabilitate". În legătură cu aceasta nu este lipsit de interes să amintim preocuparea aproape autobiografică a lui Goethe, în diversele redactări ale operei *Wilhelm Meister*, de a găsi un loc artistului în societate[1]. În sfîrșit, chiar așezată în sfera raționalismului pur, în lumea Spiritului Absolut, arta nu rămîne izolată de considerentul sociologic și în această lumină trebuie să privim *Lecțiile* lui Hegel asupra Esteticii. Putem deci conchide că niciodată nu a existat o reală indiferență față de problema sociologică a artei[2].

Nu trebuie să ne mirăm atunci că această tendință s-a accentuat în epoca contemporană. Nu fără motiv întemeiat această epocă a fost aceea a *sociologiei*, ba chiar a „sociologiei" și a „socialității". Aceasta înseamnă a afirma că factorul social și-a accentuat în secolul al XIX-lea atît valoarea *descriptivă* cît și valoarea *normativă*. Dar, cu toate că cele două aspecte alternează și se confundă de multe ori, este necesar să le distingem azi: ele ne oferă două criterii care explică două caracteristici ale doctrinelor contemporane.

De aceea, începînd din secolul al XIX-lea, trebuie să dezvoltăm subiectul nostru din două puncte de vedere diferite: să deosebim un interes *activ* sau axiologic și un interes în primul rînd *reflexiv* și metodologic în legătură cu raporturile dintre artă și viața socială.

§ 76. – ARTĂ ȘI SOCIETATE ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

În epoca contemporană problema artă-societate se prezintă ca o consecință a crizei provocată de industrializarea ce se manifestase chiar de la începutul secolului al XIX-lea. Simptomele răului, acuzate de societate în perioada în care revoluția industrială abia începuse, au fost fulgerătoare. Prima linie de cale ferată pe care a circulat locomotiva lui Stephenson (pe tronsonul Liverpool-Manchester) aparține momentului 1830, iar prima Expoziție universală de la Londra în care au strălucit produsele industriale datează din 1851. Dar chiar între anii 1814 și 1818 au apărut tezele lui Robert Owen, un tînăr industriaș reformator care a denunțat gravele pericole ale mecanizării industriale și ale economiei în care apare concurența: scăderea salariilor, supraproducția, reducerea consumului[3]. Pe continent, genovezul Sismondi trecea în numai cîțiva ani de la acceptarea optimistă a principiilor lui Adam Smith (1803)[4], la denunțarea lor pesimistă, determinat fiind la aceasta de criza economică în curs de desfășurare (prima mare criză ciclică a economiei cu caracter industrial)[5]. Owen propunea ca remediu sistemul cooperativelor, Sismondi intervenția statului[6]. În ambele cazuri, vederilor lor, atît de avansate și atît de îndrăznețe pentru acea epocă încît apăreau ca subversive și utopice, își găseau inspirația într-o mentalitate conservatoare sub unele aspecte sau chiar cu totul reacționară. Pentru Owen idealul artizanatului consta dintr-o organizare sătească. Pentru Sismondi, o agricultură patriarhală împingea societatea înapoi spre un etatism medieval (el mergea pînă la a propune o lege care să interzică căsătoria celor săraci). Nu putem nega faptul că asemenea aspecte retardatare aveau să dea roade bogate în viitor[7]. Curentele de reforme apărute în economia occidentală în curs de dezvoltare, cu aspecte variate în funcție de diversele medii sociale sau economice, nu s-au putut sustrage de a urma cele două căi indicate de Owen și de Sis-

mondi. Am insistat asupra acestei ambivalențe — retrogradă și progresistă totodată — deoarece vom asista la ceva asemănător și în domeniul estetic.

§ 77. – JOHN RUSKIN (1809–1900)

Reacția împotriva conceptului burghez sau liberal (*Whig*) datează de la începutul secolului al XIX-lea. Dar o reacție împotriva conceptului utilitarist al artei nu s-a declanșat decît spre jumătatea secolului cu John Ruskin. Nu degeaba J. Stuart Mill recunoștea în acest estet puritan gînditorul englez cel mai original, ba chiar singurul original din epoca sa[8]. În domeniul estetic, originalitatea lui Ruskin constă mai ales în faptul de a fi extins la artă acea valoare morală a frumosului pe care Kant a atribuit-o aproape în exclusivitate naturii. Se produce astfel o întoarcere la Shaftesbury prin revalorificarea binomului „frumos-bine", dar de data aceasta cu mai multă seriozitate. Și pentru Ruskin atributele frumuseții sînt cele ale lui Dumnezeu însuși (infinitate, unitate, simetrie, puritate, măsură)[9] și ele pot fi regăsite în mod sensibil în opera de artă pentru că artistul participă la ea din punct de vedere moral. Dragostea pentru artă nu poate fi separată de dragostea pentru justiție. Dar prozelitismul lui Ruskin în domeniul artistic îmbracă forma unei fervori de misionar în domeniul social. La baza celor două atitudini se află un principiu speculativ: convingerea condiționării artei. Ruskin crede într-un determinism economico-social la baza căruia *„the art of any country is the exponent of its social and political virtues"*[10]. *„Every nation's vice or virtue is written in its art"*[11].

Arta nu poate fi reformată fără a reforma societatea. O societate industrială dominată numai de idealul utilitar al profitului nu poate nici aprecia, nici produce frumosul. Înlocuirea muncii manuale cu cea mecanică elimină posibilitatea omului de a se manifesta pe deplin, așa cum este el în realitate, înzestrat cu capacitatea de a inventa,

înzestrat cu sentimente și cu caracter. Numai artizanul care concepe munca sa ca pe o angajare morală poate produce forme frumoase. Ruskin conchide astfel atît asupra necesității de a reforma economia, pentru ca o condiționare economică și socială diferită să facă posibilă o artă superioară cît și asupra necesității unui program de ameliorare a societății, îndreptînd moravurile prin mijlocirea gustului artistic. Cele două procedee năzuesc să realizeze aceste exigențe sprijinindu-se reciproc: o reformă a economiei și o reformă a gustului. El a încercat să obțină prima prin apostolatul socialist și prin producția cooperatistă, în conformitate cu principiile lui Owen (Ruskin a și întemeiat în 1870 *St. George's Guild*)[12], cu toate că această nevoie de renovare și reformă (ca și la Owen) era privită prin prizma unui program oarecum retrograd[13]. El a crezut că favorizează cealaltă exigență introducînd acest stil neogotic care a invadat Anglia în epoca victoriană[14]. *Oxford Museum,* la construirea căruia a și colaborat, este un exemplu tipic în acest sens. El s-a sprijinit, în același timp, pe confraternitatea prerafaelitică[15]. Neogoticul urma să inspire nu numai un sens al frumosului, dar și acele virtuți care prezidaseră la nașterea goticului medieval: libertate, îndrăzneală, energie și generozitate. Sugerînd o întoarcere la simțul naturii și renunțarea la gustul academic, modelat pe tiparul convenționalismului burghez al epocii victoriene, trebuia să se ajungă totodată la dizolvarea mentalității utilitare[16].

§ 78. – ROMANTISMUL ȘI NELINIȘTEA BURGHEZĂ

Din nou gustul și moravurile stau în strînsă legătură. Cazul lui Ruskin este episodul cel mai semnificativ al autocriticii pe care și-a făcut-o societatea burgheză în epoca sa de splendoare. Cînd insistă asupra factorului gust, această autocritică (care constituie une din prerogativele sale și pe care nici o altă epocă nu și-a făcut-o) capătă

un nume precis: se numește romantism și cuprinde totdeauna, implicit sau explicit, factorul moravuri. Aceasta este cauza pentru care, rămînînd antiburghez, romantismul face parte integrantă din societatea burgheză; el constituie într-un anumit fel „conștiința sa bolnavă". Evaziunea în ireal, cultul istoriei, celebrul *Sehnsucht* însuși, nu sînt altceva decît aspecte ale acestor stări de lucruri. De aceea romanticii ajung uneori la unele programe sociale anacronice și hiperbolice, nu numai în Anglia și Franța[17] ci și în Germania (ne gîndim la Novalis). Caracteristica secolului al XIX-lea, ajuns la maturitate, a fost aceea de a transpune aceste programe pe planul acțiunii. Richard Wagner ia parte la mișcarea de la 1848, el speră într-o transformare politică și socială favorabilă unei reînnoiri artistice. Dar, cîțiva ani mai tîrziu, el se repliază pe planul gustului (teatrul de la Bayreuth), convins că numai arta poate transforma societatea[18]. Este vorba aici de un episod paralel, dar în sens invers, față de ceea ce s-a petrecut cu Ruskin care a pornit de la gustul cu tendințe gotice pentru a ajunge la acțiunea de înființare a cooperativelor economice. Nu este deci de mirare că un artist ca pictorul Courbet aderă activ în 1870 la *Comuna* din Paris[19]. Amestecul de speculație și de *praxis* este un fenomen specific postromantic dar de origine romantică.

Aceste experiențe nu au rămas fără efect asupra concepției moderne a artei. Ele ne-au ajutat să depășim atît interpretarea deterministă cît și interpretarea pedagogică. Nu este adevărat că arta ar fi echivalentul strict al unei anumite forme de societate. Astfel, în secolul al XIX-lea putem vedea o artă care reacționează tocmai împotriva societății sale[20]. Exista deci un mijloc pentru societate de a se corecta singură, dar un mijloc care nu coincidea cu modul de viață existent. Dar pînă la ce punct această critică a societății prin mijlocirea artei era valabilă și eficientă pe planul practic al moravurilor și al elementelor materiale? Asemenea întrebări au devenit posibile începînd cu criza politico-culturală care s-a produs în jurul

anului 1848. De atunci, problema artă-societate n-a încetat să urmeze cele două direcții: o abordare pozitivă și o alta axiologică (a le defini pe una ca *deterministă* iar pe cealaltă ca *pedagogică* ar însemna să le reducem la unele metode anterioare), conforme unei estetici fundamental *descriptive* și unei estetici substanțial *normative* (ori cît de puțină valoare ar putea avea aceste distincții metodologice). Vom începe cu cea de a doua.

§ 79. – W. MORRIS (1834–1896): ESTETICA „AXIOLOGICĂ"

Departe de a dispărea în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, interesul pentru viziunea axiologică a artei (adică cu privire la funcționarea artei și la valoarea sa), care dăduse naștere chiar din antichitate unor diferite estetici pedagogice, s-a dezvoltat într-o multitudine de forme noi și neprevăzute, pentru care termenul „pedagogic" ar fi lipsit de precizie. Un aspect comun al tuturor acestor modalități care le deosebește de cele din antichitate, este accentul pus în exclusivitate pe aspectul formal și propriu „estetic" al artei, în timp ce estetica pedagogică contrareformistă, de exemplu, se referea cu precădere la conținuturi[21].

Ruskin își începuse pasionantele sale cercetări plecînd de la constatarea influenței mediului și civilizației asupra arhitecturii[22], și nu încetase să se intereseze de conținuturile inspirate din mediul uman. Discipolul său William Morris (1834—1896), s-a preocupat dimpotrivă mai mult de aspectul formal, *estetic* al artei. El vede arta ca o formă de viață fericită, opusă aceleia, nefericite, care domină în sistemul economic liberal (*Whig*). El accentuează polemica împotriva acestuia, polemică începută chiar de maestrul său, denunțînd scandalul vieții cotidiene, redusă la mecanismul de producție, sărăcită de orice bucurie autentică intrinsecă acestor acte cotidiene, de orice plăcere spontană care le-ar însoți și ar recompensa oboseala. Prieten cu Edward Burne-Jones și Dante

Gabriel Rossetti, elev al lui John Ruskin, membru al frăţiei prerafaelite, Morris a fost un înnoitor celebru al artelor decorative[23]. Dar talentul său de artist şi spiritul său întreprinzător erau însufleţite de sensul misiunii pe care o avea de îndeplinit şi care provenea dintr-un întreg ansamblu de convingeri. Ostilitatea faţă de ceea ce am putea numi cu o expresie germană *Entfremdung*, alienare, înstrăinare omenească în munca industrială, îl face să revină la producţia artizanală ca unică formă de muncă personală. De aceea, el face arta să coincidă, pur şi simplu, cu artizanatul, pe care îl consideră o muncă agreabilă. Arta este „o muncă ce merită să fie făcută... şi care este plăcută în sine" (*Art and Socialism*, Coll. Works, XXIII, pp. 194—201).

Aceasta presupune că omul este în mod natural artist, cu condiţia ca instinctul său să nu fie jenat de constrîngerea industrială. Dar Morris nu aprofundează acest aspect. El insistă numai asupra identităţii dintre artă şi producţie în bucurie, *„Man's expression of his joy in labour"*[24]. Nedreptăţile economice şi agresiunile sociale coincid cu distrugerea artei, iar un program de justiţie socială coincide cu un program de reînnnoire artistică. *„It is right and necessary that all men should have work to do which shall be worth doing, and be of itself pleasant to do; and which should be done under such conditions as would make it neither overwearisome nor over-anxious"*[25]. Astfel se explică aderarea sa la *Socialist-League* în 1883, şi, în fine, compunerea unui roman utopic *New From Nowhere* (1890). În ţara Utopiei lui Morris, principiul artei, care stă pe picior de egalitate cu munca fericită, adică cu *„frumosul-bine"* va prezida societatea viitoare şi va face să se împace între ele exigenţele cele mai contrarii. Desfiinţarea constrîngerii şi a oboselii va reduce nevoile şi, drept urmare, va reduce producţia la strictul necesar (în comparaţie cu supraproducţia industrială). În schimb, prin eliminarea maşinilor („această epocă nu este o epocă a invenţiilor") şi întoarcerea la artizanat[26] vom avea produse pre-

ţioase, făurite spontan, ornate şi pline de fantezie — un ideal anarhist şi arcadian care aminteşte de fanteziile antice ale lui Iambulus scrise de Zenon sau care evocă viitoarele povestiri exotice ale lui Melville, cu inevitabila comunitate de bunuri şi amor liber, dar care denotă un gust „floral", o nostalgie medievală (inspiraţia venea de la *Celtic Revival*) şi mult rafinament (cea mai mare plăcere a eroului va fi aceea de a locui într-o casă veche)[27].

Înaintea lui, şi Owen nutrise visuri de reformă socială pe o bază anarhistă, dar el nu se mulţumise să şi le expună într-o mulţime de lucrări de pedagogie socială, ci le realizase prin experienţe cu şcoli, cooperative şi colonii de muncă, atît în Scoţia cît şi în America. Mai tîrziu, programele sociale ale *Comunei* s-au inspirat, în parte, de aici. Gîndirea lui Owen se organiza în jurul unui principiu moral: *bunăvoinţa*, care implică negaţia răului, a responsabilităţii şi a constrîngerii cu caracter punitiv. Morris ajunge astfel la principiul estetic al *muncii plăcute* (*joy in labour*) care implică refuzul oboselii şi al constrîngerii. Nu trebuie să uităm acest fond utopic atunci cînd luăm în considerare concepţiile sociale ale artei din secolul al XIX-lea pînă în zilele noastre, şi nu numai pe acelea considerate pe faţă ca o „misiune", ci şi pe cele aparent explicative, ştiinţifice. Critica, împotriva sciziunii pe care societatea modernă o provoacă în individ, este comună tuturor acestor concepţii. Aceste considerente pun opera lui Jean Marie Guyau (1854—1888) într-o lumină nouă[28]. Contemporan cu Morris, Guyau vedea în teoria artei o reabilitare a plăcerii şi a jocului vital şi o extindere a acestora la solidaritatea socială.

Această nelinişte şi această reacţiune împotriva vieţii moderne uscate, le-am mai întîlnit în operele succesive ale lui Santayana şi Whitehead. Ambii fac apel la sensul artistic al plăcerii vitale, al actului şi al plăcerii fizice împletite împreună, precum şi la un ideal de solidaritate umană care se opune înstrăinării (*Entfremdung*) a tehnicienilor profesionişti. Acesta este şi idealul generos al lui

W. Morris: *joy in labour*. Mai recent, nefericitul Henri de Man a enunţat teze similare în lucrarea *La joie du travail*, 1926.

§ 80. – JOHN DEWEY (1859–1952), ARTĂ ŞI FERICIRE

Am întîlnit acelaşi concept şi în gîndirea lui J. Dewey, însă sub forme speculative mai riguroase şi mai originale. Am văzut mai înainte cum, după Santayana, el a transferat criteriul frumosului din teorie în practică. *Art as experience* echivalează cu „frumoasa experienţă". Artă înseamnă tot ce atinge perfecţiunea (*fulfilment*), orice proces realizat, orice experienţă completă, neobstaculată sau întreruptă, orice interacţiune dintre individ şi mediu. În cazul acesta, mijloc şi scop devin una şi nu mai pot fi disociate. Creşterea armonioasă şi procesul de desăvîrşire sînt savurate împreună cu rezultatul lor şi constituie o experienţă fericită. Acest proces slăbeşte însă oridecîte ori domină lenea, incertitudinea, nehotărîrea sau cînd se opune o habitudine socială potrivnică, duşmană a omului, şi care distruge unitatea umană, provocînd separaţia dintre producţie şi plăcere.

Acum, cînd cunoaştem originea şi natura acestor teze, ce am putea spune în legătură cu ele? În primul rînd că toate aceste concepţii, în care experienţa artistică este luată drept „modelul" unei experienţe excelente din punct de vedere social, au în realitate o slabă legătură cu arta; ele privesc doar concepţia „estetică" a vieţii. Ele se raportează mai mult la „frumos" decît la artă, cu toate că autorii lor refuză de cele mai multe ori să recunoască acest lucru. Să luăm de pildă cuvintele: *organizare, integrare, desăvîrşire, nealienare*, sau *adaptare optimă, coerenţă între părţi şi tot, creşterea armonioasă, coincidenţă între scop şi mijloace etc.* — ce sînt ele altceva decît definiţii ale frumosului? Dar, în cazul acesta, putem trece la o concluzie şi mai radicală: arta este pentru aceşti autori modelul societăţii, deoarece societatea perfectă este pentru ei modelul artei. Pentru un pragmatist ca Dewey, criteriul estetic este succesul, fericirea, şi criteriul fericirii este o *perfectio* raţionalistă (care a fost întotdeauna criteriul „estetic"). Dar o societate fericită a fost întotdeauna un „model" estetic. Înainte de a fi un criteriu artistic, canonul „estetic", frumosul, s-a născut tocmai ca un ideal psihologico-social, ca „frumos-bun" (Pitagora, Platon). Ce ascunde atunci această experienţă perfectă a lui Dewey care este arta-viaţă, viaţa fiind considerată ca sărbătoare, armonie, acord cu mediul, în care activitatea omului este savurată imediat şi în care actul este gest, eficienţă, plăcere, — ce ascunde ea deci, dacă nu o aspiraţie spre utopie? Putem aşadar defini acest principiu „estetic" al artei prin termenul „armonie"; iar denumirea celebrei grupări utopiste a lui Richard Owen era chiar *New Harmony*. „Interacţiunea" care permite actul-gest, mijlocul-scop, înseamnă societatea perfectă, — rezolvarea tuturor problemelor, tuturor crizelor şi conflictelor individului în sînul comunităţii, acordul omului cu mediul. „Într-o lume frămîntată, aspirăm spre perfecţie" scria Dewey (*Exp. and Nature*, cap. II). Există însă pericolul pentru aceste concepţii, dacă elanul lor pedagogic slăbeşte, de a aluneca spre Arcadia, de a aspira spre o lume în care orice experienţă este estetică şi, în consecinţă, esteticul devine esteticism. *S'ei piace ei lice* era idealul lui Guarino[29]. Dar idealul unora dintre contemporanii noştri — activitatea savurată ca o oboseală voluptuoasă — este oare el altceva? O viziune „estetică" a lumii nu poate să nu oscileze între Utopia şi Arcadia, între pedagogie şi hedonism[30].

§ 81. – PRECURSORII ESTETICII MARXISTE

Nu trebuie să neglijăm continuitatea dintre cultura secolului al XIX-lea şi cea de astăzi. Problema dominantă la scriitorii ruşi din secolul trecut fusese contrastul dintre etic şi estetic: nu putem reduce frumosul la bine. Schiller şi romanticii creaseră

mitul „sufletului frumos“, al coincidenței dintre natură și lege. Gogol (1809-1852) dimpotrivă, recunoștea amoralitatea esteticii[31], ca și Kierkegaard în aceeași epocă, el tot atît de impregnat ca și primul de spritul religios, suferea din pricina acestui dualism. Gogol a căutat soluția într-o utopie nu prea diferită de aceea a anarhiștilor englezi, deși cam nesigură și confuză: a face din artă un instrument de viață perfectă, de ameliorare civică și morală; a căuta în frumos mijlocul pentru a ajunge la bine[32]. Originalitatea socialiștilor prerafaeliți consta în întregime în reciprocitatea raportului frumos-bine, artă-societate. Gogol, dimpotrivă, cădea într-o concepție unilaterală și deducea de aici un program pedagogic: artistul este un gardian al moravurilor — și cu această intenție a scris el comedia *Revizorul*[33]. El conchide precizîndu-și idealul ca pe un ideal teocratic. În climatul slav și ortodox, poziția sa devine asemănătoare cu aceea a autorilor italieni din timpul Contrareformei.

Aceste precedente explică unele tendințe ale gînditorilor socialiști ruși care au urmat. Unul dintre primii, „occidentalistul“ V. G. Belinski (1811-1848) a trăit aceeași problemă religioasă în termeni eminamente hegelieni[34]. Realul este rațional și raționalul este real, spusese Hegel; dar după o primă adeziune Belinski trece la revolta antihegeliană. La aceasta au contribuit influența unor Bakunin și Herzen[53], precum și priveliștea imediată a „realității“ economico-politice a anilor de după 1840. Hegel rezolvase problema conflictului dintre persoana umană și armonia universală în avantajul celei din urmă. Belinski se pronunța pentru prima. Prin aceasta, ca și Feuerbach și materialiștii germani, el nu se sustrăgea în realitate influenței hegeliene. Eliberată de influența lucrării *Weltgeschichte* și a spiritului Absolut, personalitatea umană se supunea unui alt principiu universal, Socialitatea, Spiritul Obiectiv. Arta intră de asemenea în condiționarea istorică și, ca atare, este heteronomă prin însăși natura sa. Deoarece este o expresie a timpului său, artistul nu se poate sus-

trage îndatoririlor sociale. Poetul trebuie să fie cetățean și să-și împletească aspirațiile proprii cu cele ale societății“[36].

Și în gîndirea lui N. G. Cernîșevski (1828—1889), putem recunoaște de asemenea o influență hegeliană care constă în soluții polemice antihegeliene. Discipol al lui Feuerbach[37], el a dedus din gîndirea acestuia un obiectivism materialist, sau, mai degrabă, un *realism* care anticipează sub unele aspecte concepția vitalistă a lui Guyau („frumosul este viața“)[38] și ajunge, ca și acesta, la unele valori sociale[39].

§ 82. – ESTETICA MARXISTĂ

Pe măsură ce gînditorii ruși ieșeau din criza vechii credințe tradiționale trecînd la o nouă credință umanitaristă solid ancorată, romantismul lor ceda terenul unei concepții realiste a artei. Realism nu înseamnă însă naturalism și nu aspiră spre o reproducere fidelă a realității, ci implică o alegere și creație de tipuri. Realismul sovietic actual propune o bogată problematică, determinată de interpretările multiple și de multe ori complexe ale principiilor lui Marx și Engels și ale dezvoltărilor lor. În legătură cu aceasta, putem distinge ideile estetice ale lui Marx și Engels, cele ale autorilor Internaționalei a II-a (Mehring și Plehanov), reînnoirea marxismului prin Lenin și în sfîrșit, dezvoltările mai recente. Acest subiect ar necesita mult mai multe pagini decît îi putem consacra în această lucrare[40]. De aceea ne vom mărgini la unele date cu caracter general amintind că, în conformitate cu proiectul nostru, nu ne-am propus să tratăm în acest paragraf doctrinele deterministe în ceea ce privește raporturile artă-societate și nici teoriile care tratează mai pe larg condițiile sociale ale artei. Primele au un aspect descriptiv, celelalte normativ. Este de la sine înțeles că uneori cele două dimensiuni nu sînt separate, ci constituie două aspecte ale unei aceleeași doctrine. Vom încerca să separăm aici cele două probleme atunci cînd

va fi posibil, chiar dacă gîndirea marxistă la care am ajuns acum este cu certitudine aceea care se pretează cel mai puțin la o asemenea separație. Totuși, este mai semnificativ aici decît în altă parte să *accentuăm* consecințele pe care o atare separație le comportă; a renunța la aceasta ar însemna comoditate.

Este neîndoios că concepția generală a lui Karl Marx a avut un caracter determinist. „Modul de producție a vieții materiale condiționează procesul vieții sociale, politice și spirituale" — aceasta este regula sa (*Contribuții la critica economiei politice*, 1859, Prefața). Ca orice proces spiritual, arta ar fi trebuit să fie considerată ca un fenomen ideologic, condiționat în toate fazele sale de o situație economică determinată și de legătura cu clasa socială respectivă. Teza aceasta, trebuie să o spunem din capul locului, poate fi apărată împotriva excesului de reacții pe care le-a provocat (chiar în tabăra marxistă), mai ales dacă înțelegem această „determinare" nu în conformitate cu un model fizic (cauză-efect, antecedent-consecință), ci după un raport logic de „condiție-condiționat" care nu se depărtează prea mult de concepte mai moderne ca *situație, provocare-replică, convenție care condiționează* etc. Și Engels recomanda a se înțelege termenul în acest sens (*Scrisoarea* din 25. 1. 1894): istoria culturii este condiționată de raporturi obiective, mai ales de raporturi economice. În domeniul estetic, ceea ce ne interesează în opera lui Marx și Engels, este partea analitică și critică[41].

Ambii au fost niște cititori neobosiți de opere literare, înzestrați cu o orientare foarte precisă și cu un gust extraordinar de limpede, în completă corespondență cu sistemul lor de gîndire. Ei împărtășeau gustul pentru epică și istorie, specific acelei epoci, dar îl fundamentau pe un nou sens al istoriei (istorie socială, istoria claselor), ceea ce constituia o completă reînnoire. Ei nu căutau în poezie „omenescul" universal, ci expresiile specifice ale unei psihologii sociale. Pe ei nu îi interesa un Goethe supranațional și olimpian, ci un Goethe burghez, german al timpului său, clarvăzător și filistin[42]. De asemenea nu îi interesa sentimentul tragicului ca un contrast insolubil între real și ideal (în felul lui Schiller din *Wallenstein* sau Lassalle din *Sickingen*)[43], ci tragicul ca conflict de forțe istorice etc. ... Arta era un fel de „Diktat" al istoriei. În acest sens trebuie să înțelegem arta realistă, așa cum era ea definită de Engels: „reproducere fidelă de caractere tipice în împrejurări tipice". Vom vedea aceste concepte reluate și dezvoltate mai recent de G. Lukács.

Se impune totuși o observație cu privire la noțiunea de artă aderentă la istorie, la realitate, la viață. La prima vedere, s-ar părea că este vorba de un criteriu descriptiv, obiectiv și determinativ al raportului societate-artă, ceea ce am numit o dimensiune sociologică a esteticii. În realitate, această concepție „sociologică" este și „socială", descriptivă dar și normativă. Este adevărat că reflectarea realității pe care ne-o oferă arta era prezentată ca un proces spontan. Tot în acei ani, Belinsky susținea caracterul istorico-social al inspirației artistice, ea fiind o legătură naturală dintre artist și timpul său, fără a avea nevoie de a fi angajat printr-un program determinat (*Discurs asupra criticii*, 1842). Tot astfel, N. A. Dobroliubov vorbea despre un raport istorico-instinctiv, intuitiv, ingenuu și de multe ori inconștient, care duce totuși la rezultate veridice[44]. Și Engels vorbea de o artă realistă, deosebind-o de arta cu tendință, și atrăgea atenția asupra eficienței realității, mai puternică decît orice program, ca în cazul lui Balzac „care a fost constrîns să acționeze împotriva simpatiilor sale de clasă și a propriilor sale prejudecăți politice", adică să recunoască prin instinctul său de artist declinul unei nobilimi la care ținea, și să celebreze afirmarea unei clase pe care o detesta (vezi scrisoarea lui Engels către Margareth Harkness, aprilie 1888). În acest sens, arta ar fi un proces obiectiv, o reflectare fidelă a aspectelor tipice ale istoriei. Totuși, această operație spontană are un conținut obligatoriu: ceea ce artistul *trebuie* să vadă nu este suprastructura

morală și ideologică a evenimentelor, ci structura lor economico-socială, dialectica lor de clasă, pentru că aceasta este realitatea istorică. Preocuparea față de suprastructurile izolate, sentimentele, ideile, stările sufletești, obligațiile morale etc. în sine, înseamnă ceea ce se numește o mistificare „mic burgheză" — culmea mistificării burgheze fiind autonomia moralei kantiene. Procesul istoric al luptei de clasă trebuie raportat la acest criteriu axiologic de plenitudine și autosuficiență, de libertate — necesitate, adică de totalitate, care este criteriul „estetic" prin excelență. Artistul va trebui să pună în fața ochilor publicului această referință sau acest ideal, mai ales cînd realitatea istorică ce se reflectă în el este aceea la care proletariatul participă acum în mod conștient.

Germanul *F. Mehring* (1846-1919), care a cîștigat tot atîta notorietate în Uniunea Sovietică cît și în Germania[45], se referea la principiile estetice ale lui Kant, adică la natura nonpractică (și deci nu strict politică) a artei, la caracterul său dezinteresat, contemplativ.

G. Plehanov (G. Valentinovici, 1856-1918), cel mai însemnat dintre gînditorii Internaționalei a II-a și întemeietorul marxismului rus[46], este un viguros apărător al realismului estetic față de conceptul, pe atunci în vogă, al *artei pentru artă*. Totuși, și el este ostil unei arte sociale, alcătuită din concepte și probleme sau finalitate practică, așa cum era literatura „populistă" din acel timp. Aceasta înseamnă *publicism* și nu artă, logică și nu imaginație. Arta este o sinteză între conținut și formă. Conținuturile sînt istorice, deci variabile, dar principiul formei este universal și imposibil de analizat, fiind o atitudine psihofizică în fața frumosului. Numai o operă care a atins nivelul unei forme estetice provoacă acea impresie de „bucurie luminoasă" care coincide cu dezinteresarea practică individuală și corespunde unui interes social. Ca și Kant, de a cărui inspirație se resimte traducîndu-l în nuanțe pozitiviste, el vede în artă un instrument pentru depășirea egoismului. Pentru Kant, „gustul face posibilă trecerea ... de la atracția

simțurilor la interesul moral" (*Critica Puterii de Judecată*, § 59). Pentru Plehanov, gustul determină un interes biologico-social inconștient care depășește totodată interesele individului și pe cele ale clasei sale (el se gîndește, de exemplu, la dansurile popoarelor primitive).

Plehanov era reprezentantul mentalității menșevice. Se știe că pînă la sfîrșit el a rămas ostil politicii lui Lenin[47].

§ 83. – V. I. LENIN: ARTA PARTINICĂ

Pînă la acea epocă, materialismul istoric fusese interpretat într-o manieră destul de nesigură. Dialectica istoriei și dialectica naturii erau înțelese de cele mai multe ori ca un proces mecanic al forțelor economice în condiții geografice date (de unde și termenul de „mecanicism" atribuit acestui gen de interpretare, al cărui cel mai de vază reprezentant a fost Buharin). Dar, pentru a nu cădea într-un determinism mecanicist extrem și, în fine, într-un materialism vulgar (ca acela al lui Vogt, Buchner, sau Moleschott), acest proces era temperat recurgîndu-se la principiile etice și estetice kantiene de obiectivitate, de dezinteresare, de contemplare, ca și la principii de origine de asemenea mai mult sau mai puțin kantiană („empiriomonismul" lui Bogdanov sau teoria „hieroglifelor" a lui Plehanov). Împotriva acestor tendințe gîndirea lui Lenin constituie o revenire la realismul materialist al lui Marx, interpretat în mod mai strict hegelian.

Să ne amintim că Marx nu a lăsat în urma lui un sistem filosofic, ci numai geniale indicații metodologice în domeniul economico-social. El n-a avut niciodată intenția de a se angaja în ceea ce a constituit dintotdeauna baza oricărei filosofii: problema gnoseologică. În *Materialism și empiriocriticism*, 1909, principala sa operă filosofică, Lenin propune o soluție de principiu a problemei gnoseologice: „materia este realitatea obiectivă care ne este dată prin senzații".

„Obiectivitatea" materiei constă în aseitatea sa, în proprietatea de a „exista în afara conştiinţei noastre". Lenin, acest spirit excepţional, afirmă continuu şi cu asiduitate de-a lungul a 350 de pagini, cu o excepţională vigoare, această teză, şi ea excepţională prin elementaritatea sa. El nu are nici un fel de îndoială că această teză fundamentală este împărtăşită chiar de empiriocriticişti, dar că ea prezintă asemenea neajunsuri şi antinomii care îi obligă să o aprofundeze şi să recurgă la noţiuni cu un grad mai redus de evidenţă comună şi de o mai mare subtilitate.

Lenin judeca toate teoriile în conformitate cu rezultatele lor sociale, conştiente sau nu, ca nişte acte practice, opunîndu-le un principiu teoretic absolut (obiectivitatea realului, primatul naturii).

Începînd cu anul 1902, Lenin nu se mai sfia să afirme, împotriva marxiştilor ortodocşi, că „conştiinţa politică de clasă provine la muncitori *din afara* luptei economice (*von aussen hineingetragenes*)" printr-o cunoaştere ştiinţifică deţinută la origine de burghezia intelectuală şi, el îl felicita pe Lassalle pentru meritul istoric al „luptei sale îndîrjite împotriva spontaneităţii". El considera partidul politic nu ca un epifenomen al mişcării economice spontane, ci ca „un spirit care planează deasupra mişcării spontane care o ridică pînă la programul său"[48]. Astfel, Lenin modifica în mod esenţial raporturile dintre „structură" şi „ideologie", introducînd preponderenţa factorului *conştient* asupra factorului *spontan*. În felul acesta el modifica însă şi ansamblul problemei, introducînd o nouă variabilă, fapt care a avut consecinţe şi în ceea ce priveşte rolul artei.

Orice formă spirituală sau de suprastructură nu este conştientă — „ideologiile" nu sînt deci conştiente. Orice formă de conştiinţă parţială care nu sesizează totalitatea factorilor care o provoacă şi care deci rămîne iluzorie, este ideologie. Urmează de aici că orice formă de cultură capitalistă şi, de asemenea, orice formă anterioară de cultură corespunzătoare unui stadiu mai puţin avansat al

economiei, devin perspective iluzorii, ideologice, deoarece ele nu se ridică la o viziune totală a problemei umane şi istorice, fiind legate de o situaţie privilegiată de un strîmt interes economic. Ceea ce se numeşte *libertatea* burgheză este tocmai această *sclavie*[49]. Dimpotrivă, intelectualii care conduc Partidul şi cei care aderă la el şi care constituie „factorul conştient" al clasei muncitoare, nu s-au mărginit la un punct de vedere „ideologic". În consecinţă, ei nu se află în strictă dependenţă de factorul spontan — gîndirea lor nu este o consecinţă a condiţiei lor materiale. O viziune totală este întotdeauna liberă şi ei sînt depozitarii ei. Ei constituie noul factor „hegemonic" (cuvîntul aparţine lui A. Gramsci) care trebuie să lumineze şi să conducă societatea[50]. Astfel, în marxism îşi face intrarea o nouă categorie: principiul de *totalitate*, de integritate umană, de integralitate istorică. Prin această veche noţiune romantică, Marx este redus la Hegel şi, chiar mai departe, la concepţia „estetică" a omului. Comentatori recenţi — Gramsci, Lukács, Goldmann, Lefebvre, Caudwell chiar, au utilizat noţiunea.

Sistemul lui Hegel era în întregime orientat spre ideea de totalitate, de spirit în sine şi pentru sine, de real-raţional. Gîndirea lui Marx a fost orientată spre „domnia libertăţii", spre *Selbstbestätigung*, spre „rezolvarea enigmei istoriei"[51], ceea ce în fond era acelaşi lucru. Lenin a dedus din gîndirea lui Marx acest aspect hegelian şi l-a dezvoltat revalorificîndu-l într-un mod original. Odată abandonată interpretarea economicistă şi odată transformat marxismul în materialism dialectic, „conştiinţa" va fi aceea care va prevala acum asupra „spontaneităţii" şi *partinitatea* va fi opusă individualismului contemplativ chiar în domeniul estetic[52].

Ar fi zadarnic să căutăm în paginile scrise de Lenin o estetică pe care nici n-a vrut şi nici n-a putut să ne-o dea. Numeroasele pagini despre Tolstoi scrise între anii 1908 şi 1911 tratează şi ele un aspect ideologic şi nu unul artistic[53]. Pe de

altă parte, ar fi fost curios ca un om politic constrîns de urgenţa problemelor organizării revoluţionare să fi procedat altfel. Ceea ce am crezut că este important să scoatem în relief este însă faptul că *partinitatea* promulgată de Lenin în estetică nu este un simplu expedient de politică empirică; ea este legată de „factorul conştient" şi acesta se leagă de conceptul dialectic al „totalităţii" hegeliene. Este o idee pe care o vom mai întîlni. În plus, dacă teza apartenenţei la Partid se bazează pe postulatul unei gnoseologii realiste a reflectării (funcţionarul de partid nu ar putea impune scriitorului subordonarea faţă de un proces dialectic care să nu fie „real"), problema artei, care ar fi totodată socială (operînd asupra realităţii istorice) şi sociologică (oglindă a realităţii istorice) se pune în felul acesta. Este o modalitate actuală de a pune din nou în discuţie eterna problemă frumos-bine. Din punct de vedere leninist problema este rezolvată, cel puţin din punct de vedere teoretic. Scriitorul sovietic aparţine elementului conştient al naţiunii. Ca atare, nu se poate ca el să nu sesizeze realul în perspectiva sa totalitară, superioară ideologiilor strîmte, şi, în consecinţă, el nu are în vedere decît proletariatul situat pe o poziţie de avangardă în ceea ce priveşte dialectica istorică. În caz contrar, ar însemna că viziunea sa este restrînsă sau ipocrită iar incapacitatea sau falsitatea nu pot fi creatoare de artă.

Maxim Gorki observa că numai amplificarea viziunii istorice (adică o mai mare claritate a reflectării, un realism de tip superior) putea face din scrierile acelui timp opere totodată artistice şi pedagogice. Gorki se plîngea de faptul că „bazate pe cazuri particulare, aceste scrieri n-au decît un caracter anecdotic. Nu se simte în ele istoricitatea necesară unei epoci artistice, astfel încît semnificaţia lor socialistă şi educativă este destul de slabă"[54]. Dar împrejurările momentului l-au făcut să insiste numai asupra celui de al doilea termen. Numai G. Lukács a avut permanent în minte problema în totalitatea sa, ca o problemă de gîndire.

§ 84. – GEORG LUKÁCS (1895–1971)

În tot timpul regimului stalinist, maghiarul Georg Lukács a fost poate singurul gînditor care şi-a propus să abordeze problemele artei dintr-un punct de vedere nu tocmai deosebit de interpretarea leninist-hegeliană, fără a ajunge totuşi la o totală *partinitate*. Nu trebuie să uităm că Lukács a fost unul din cei mai eminenţi specialişti atît în ceea ce priveşte gîndirea hegeliană, cît şi în ceea ce priveşte gîndirea marxistă. Unele din scrierile sale au devenit clasice (*Der Junge Hegel*, 1948; *Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923). Tezele sale rezultă dintr-o anchetă şi nu din concepte adoptate din zel sau din teamă. Ideile lui Lukács nu pot fi înţelese dacă facem abstracţie de opera sa scrisă în apărarea unei gîndiri marxiste autentice şi sincere, în timpul unei dictaturi severe.

Activitatea sa a fost importantă şi o mare parte din scrierile sale (din care multe au fost traduse în limba română şi în alte limbi) au legătură sub unele aspecte cu estetica[55]. Este totuşi foarte greu să aruncăm aici o privire generală asupra lor. Fizionomia gîndirii sale reiese uşor din multele sute de pagini ale lucrărilor sale, dar nu este tot atît de uşor de a constitui apoi un ansamblu de rezultate valabile din punct de vedere organic. Stilul său este extraordinar de laborios, fără a fi însă foarte complex şi el amestecă în mod sistematic argumentele pur filosofice cu cele ideologice. În chipul acesta, el ajunge (în ciuda unor precauţiuni inevitabile pentru acea perioadă de restricţii în ceea ce priveşte gîndirea) să ne ofere un tablou general caracteristic şi deosebit de clar al ideilor sale, dar ni se pare că ajunge cu greu la teze concludente specifice, capabile să constituie instrumente eficiente în domeniul culturii. Aceasta înseamnă că printr-o angajare specifică de netăgăduit, el ajunge mai degrabă la rezultate de politică a culturii decît la cultura propriu-zisă ca ştiinţă.

Nu vom putea înţelege gîndirea efectivă a lui Lukács şi vom întîmpina pericolul de a o devaloriza şi de a o denatura dacă nu vom ţine seama

de faptul că ea a plecat de la un principiu care ne-a devenit familiar prin De Sanctis, acela al coincidenţei dialectice în artă dintre conţinut şi formă[56]; dar cercetările sale (spre deosebire de cele ale lui De Sanctis) se menţin aproape exclusiv pe planul conţinuturilor (chiar dacă din punct de vedere teoretic el va sfîrşi prin a recunoaşte supremaţia formei). Nu trebuie să ne mirăm că punctul de vedere hegelian, al reacţiei faţă de formalismul kantian, este mai accentuat la un gînditor ca Lukács, pe care îl putem defini ca marxist-hegelian. Tocmai pentru că el subliniază şi chiar exagerează semnificaţia filosofică pe care „conţinutul" (*Inhalt*) o avea pentru Hegel[57], el nu cade într-o interpretare practică a conţinutului. La Lukács, inconvenientul este altul: după ce şi-a consacrat aproape întreaga viaţă studiului conţinuturilor, originii lor sociale şi perspectivelor lor ideologice, el şi-a dat seama la sfîrşit că acest studiu nu priveşte la drept vorbind arta, ci constituie numai un preambul pentru artă. Lucrul acesta s-a întîmplat cînd, de curînd, el a trecut de la studiile de istorie a literaturii ca istorie a culturii (cu fond economico-politic) la o analiză estetică specifică (*Prolegomene la o estetică marxistă* 1956, trad. ital. 1957). Aceasta nu micşorează importanţa studiilor precedente; fenomenul artistic înţeles ca fenomen de istorie a culturii poate fi chiar mai important decît aspectul său estetic formal. Inconvenientul începe din momentul în care aceste rezultate extrem de moderne şi eficiente în domeniul critico-istoric sînt amestecate pentru a fi integrate în teze estetice azi îmbătrînite cu un secol. Aşa s-au petrecut lucrurile, mi se pare, cu gîndirea lui Lukács.

Pe planul conţinutului, problema raporturilor dintre estetică şi ideologie, adică dintre artă şi societate, este rezolvată recurgîndu-se la interpretarea hegeliană a marxismului. Realul este raţional. Artistul recunoaşte şi exprimă raţionalitatea, esenţa omului istoric şi a evenimentelor (din fericire, Lukács lasă de o parte esenţa lucrurilor, dialectica engelsiană a naturii care, în epoca stalinistă, de-

venise un tabu, un ceremonial al gîndirii la care trebuie să se adapteze toată lumea)[58]. În conformitate cu gîndirea lui Lenin[59], „forma autonomă a operei de artă este o reflectare a relaţiilor şi formelor fenomenice esenţiale ale realităţii însăşi ... ea reflectă în mod fidel structura realităţii însăşi ... ea reflectă în mod fidel structura realităţii obiective" (*Prolegomene* ..., p. 159). Or această obiectivitate îi oferă soluţia pentru antinomia dintre real şi ireal, dintre societate şi socialitate, dintre aspectul descriptiv şi aspectul normativ al artei, dintre autonomia estetică şi angajarea faţă de un partid, dintre artă şi ideologie. Principiul folosit aparţine tot lui Hegel: „totalitatea" cunoaşterii complete. Arta este cunoaşterea dialectică a realului ca unitate dinamică, sinteză de contradicţii, viaţă completă (*Contribuţii* ..., pp. 228-229). Diferenţa dintre artă şi nonartă constă în diferenţa dintre cunoaşterea integrală dialectică şi cunoaşterea unilaterală ideologică, dintre universalitatea proletariană şi egoismul de clasă, dintre „sufletul artistului devenit o oglindă a lumii şi un ciob de oglindă care reflectă, deformîndu-le, fragmente de realitate (*Marxismul şi critica literară*). „Formalismul" intelectualului modern, arta pură, nu este în realitate decît o modalitate a acestei viziuni fragmentare şi sediţioase — o viziune burgheză. Într-un cuvînt, toate problemele privind raportul dintre artă şi politică, sau, într-un mod mai generic şi venerabil, dintre frumos şi bine, sînt rezolvate numai dacă se lichidează definitiv formalismul kantian şi dacă pentru aceasta se foloseşte „aspiraţia hegeliană de a suprima dicotomia substanţială dintre cunoaşterea adevărului şi lumea reprezentării artistice"[60].

Cheia de boltă este mereu conceptul de „totalitate". El rezolvă problematica raporturilor dintre artă şi ideologie şi explică în acelaşi timp structura operei de artă (p. 255). În artă, totalitatea corespunde realismului şi comportă o „reflectare" a *esenţelor*, nu simple *fenomene* şi o *naraţie* sau „participare" la evenimente (cum este cazul la Goethe, Stendhal, Balzac, Tolstoi), nu o *descriere*,

adică o „observare" de departe (ca la Flaubert și Zola). În felul acesta „realismul" se opune „naturalismului". Contribuția adusă de Lukács este mai valoroasă în domeniul criticii și istoriei decît în domeniul estetic. Calitatea lui Lukács nu este de a fi un teoretician. Am putea să-l considerăm ca un De Sanctis marxist, atent cu arta ca și cum aceasta ar fi un document totodată etic și social[61]. Faptul comportă din partea sa o hermenutică subtilă și, uneori, înșelătoare. Supoziția inițială este totuși simplă și liniară. Arta este expresia tipică a realității și realitatea este viața poporului. Lukács s-a străduit să demonstreze că tendințele literare ale unei asemenea arte și ale unei asemenea critici marxiste nu sînt altceva decît tendințele clasice care se manifestă la Shakespeare sau la Balzac. Este clasic orice artist care vrea să sesizeze integritatea omului. Aceasta concordă cu ceea ce am semnalat mai înainte: tendința marxistă de a interpreta realitatea în maniera lui Hegel, bizuindu-se pe categoria de totalitate. Nu trebuie să uităm că analiza sa este condusă exclusiv ca un simplu examen al conținuturilor; critica lui Lukács este opusul criticii stilistice și în această dimensiune, ea obține efecte admirabile. Atenția pasionată cu care el caută legăturile dintre mentalitatea politică și atitudinile artistice ale lui Goethe, Schiller, Nietzsche etc.[62] și examenul făcut de el raportului dintre ideologie și estetică la Cernîșevski, Mehring etc. sînt admirabile. Dar ceea ce lipsește întotdeauna din critica sa este legătura dintre momentul ideologic și momentul stilistic. Vom vedea mai departe, din chiar mărturisirea autorului, ce pondere are această lipsă.

Divergențele cu privire la gîndirea lui Lukács sînt provocate tocmai de această concepție care constituie originalitatea sa: luarea sa fermă de poziție față de conținuturi. Profităm de ocazie ca să spunem că a provoca discuții în legătură cu un autor înseamnă, de cele mai multe ori, a-i proclama valoarea. Dificultatea gîndirii sale este un merit: teza și soluțiile facile nu constituie probleme și nu conduc la nici un eșec. Amintim că

Lukács semnalase în legătură cu Hegel pericolul intelectualist al unei „asimilări a esteticii la teoria cunoașterii în general". Acest pericol devine acum problema sa — problema uniunii și separării esteticului de științific, a identității și a diversității lor. El își propune ca sarcină înfruntarea acestei probleme în opera sa definitivă de estetică, operă care este și prima lucrare teoretică asupra acestui subiect: „Problemele cunoașterii estetice" a cărei primă parte a apărut în limba maghiară în 1956 (trad. ital. Editeurs Réunis, 1957, Prolegomene la o estetică marxistă: *Asupra categoriei particularității*). „La baza oricărei opere stă ideea generală că reflectarea științifică și reflectarea estetică reflectă aceeași realitate obiectivă. Aceasta implică în mod necesar faptul că nu numai conținuturile reflectate, dar și categoriile care le formează trebuie să fie aceleași. Specificarea diverselor moduri de reflectare nu se poate deci manifesta decît în interiorul acestei identități generale" (p. 9).

Justețea acestui program ni se pare a fi indiscutabilă. El constă în a considera în mod disjunctiv, adică dialectic, o diferență care de multe ori este privită exclusiv distinctiv, negativ. Pe de altă parte această cercetare dialectică este o prerogativă proprie oricărei cercetări serioase asupra problemei estetice: raportul dintre intuiție și concept la Croce este dialectic, disjunctiv; raportul dintre diversele tipuri și moduri de limbaj la Ch. Morris este de asemenea etc. După Lukács, numitorul comun constă în caracterul *istoric* al experienței. Sub acest aspect, nici o activitate nu este izolabilă, autonomă. Există o știință unitară: știința care concepe evoluția naturii, societății, gîndirii etc. ca un proces istoric unitar și tinde să-i sesizeze legile generale". De aceea, „nici știința nici ramurile particulare ale științei, nici arta, nu posedă o istorie autonomă proprie lor, o istorie imanentă care să țîșnească exclusiv din propria sa dialectică internă" (*Introducere la scrierile despre estetică ale lui Marx și Engels*, 1945, *op. cit.* p. 124). Arta este o oglindă a experienței în conformitate cu o anumită perspectivă, dar în orice formă de expe-

rientă operează în mod egal cele trei categorii: a *singularului*, a *particularului* şi a *universalului*. Acest principiu hegelian fusese adoptat de Lenin şi el este acceptat şi de Lukács (a se vedea eseul său din 1945): arta este apariţia, în mişcarea dialectică, a „particularului", a tipicului, conform declaraţiei lui Engels.

Ar fi util acum să încercăm o prezentare, chiar sumară, a lucrării: *Prolegomene la o estetică marxistă*.

Primele capitole oferă un examen al formulărilor precedente privind principiul particularului la Kant, Schelling, Hegel, Goethe şi Marx. În capitolele următoare, Lukács prezintă propria sa concepţie asupra „particularului" ca principiu estetic. Nu vom spune că prima parte este prea importantă. Capitolele cele mai valabile ni se par a fi cele referitoare la Kant şi Goethe[63]. Capitolul asupra lui Kant este semnificativ prin lipsa sa de înţelegere. Procedeul formal kantian îi repugnă lui Lukács — profunzimea analizei din *Critica puterii de judecată* îi scapă. El studiază principiul particularităţii acolo unde Kant îl expune în mod sistematic (în *Introducere* şi în *Judecata teleologică*, ca principiu de determinare a legilor empirice ale naturii[64], dar într-un mod polemic şi superficial. Rolul de instrument al particularităţii, susţinut în domeniul estetic prin *Einbildung*, în prima Deducţie transcendentală, şi prin *Synthesis speciosa* în cea de a doua, dimpotrivă îi scapă precum şi legătura pe care acestea o au cu ceea ce spune Kant despre „comprehensio aesthetica" (*Zusammenfassung*) în § 26 al *Criticii puterii de judecată*. Kant este pentru Lukács răspunzător de formalismul estetic modern: vina sa este de a separa arta de ştiinţă. În întregime, prima parte a *Criticii puterii de judecată* este ignorată, iar cea de a doua, teleologia naturii, este blamată şi respinsă pentru caracterul ei prea problematic.

Paginile asupra lui Goethe[65] sînt, dimpotrivă, foarte favorabile acestuia. „Fenomenele originare" sau tipice erau pentru Goethe noţiuni totodată ştiinţifice şi estetice: frumosul este pentru el mani-

festarea esenţelor naturale. „O lege care apare ca un fenomen se ridică pînă la frumos"[66]. Lukács aderă la acest punct de vedere, chiar împotriva lui Hegel. Plenitudinea particularului artistic este diferită de aceea a universalului ştiinţific, dar nu îi este inferioară (*Proleg., p. 195*). Arta nu este mai puţin universală şi totală decît ştiinţa şi filosofia; ea elaborează concepte în felul său, nu mai puţin decît acestea.

Cu capitolul al VI-lea, autorul abordează argumentul său speculativ.

În procesul de „reflectare" a realităţii mişcarea dialectică converteşte fără întrerupere singularul în universal şi universalul în singular. Funcţia *particularităţii* este de a face posibilă trecerea de la unul la altul[67]. Or, în timp ce cunoaşterea teoretică ajunge prin mijlocirea lui totdeauna la aceste extreme, în cunoaşterea estetică, dimpotrivă, mişcările în cele două direcţii se opresc şi se accentuează asupra acestui mijloc, particularul: „Singularitatea, ca şi universalitatea apar întotdeauna încoronate de particularitate" (*Proleg.*, p. 147, cf. şi 189). În plus, în timp ce universalul şi singularul sînt întotdeauna termeni definibili şi în privinţa lor „particularul ca mijlocitor este mai degrabă o poziţie intermediară, o extensiune, un cîmp", dimpotrivă, în cazul reflectării estetice, „acest intermediar este fix, ca un punct central al mişcărilor" (p. 151), ca „centrul organizator al unui cîmp de mişcări" (p. 156), cu toate că este un punct liber, care nu poate fi niciodată determinabil în mod exclusiv, şi „care poate fi fixat unde vrem, în interiorul acestei extensiuni" (p. 151); de aici decurge pluralitatea artelor, a genurilor, a stilurilor etc.

Ştiinţă şi artă, ambele au aşadar un caracter de *generalizare* dar în timp ce generalizarea ştiinţifică este făcută din *legi*, cea estetică este făcută din forme, din *tipuri* (p. 192). Ambele reflectă realul, care este un raport între esenţă şi fenomen, dar pe cînd ştiinţa extrage esenţa fenomenului şi face din aceasta un concept autonom, arta, dimpo-

trivă, menţine esenţa în fenomen fără să o separe şi dă o evidenţă imediată esenţei adică o face să transpară în fenomen, în mod hegelian (pp. 196, 197). Spre deosebire de Hegel, dar asemenea lui Goethe, pentru Lukács această manifestare a esenţei poate devansa conceptul, după cum conceptul poate depăşi imaginea estetică, la fel cum pentru Belinsky „arta consta în a gîndi prin imagini". Generalizarea estetică şi universalizarea ştiinţifică reflecta acelaşi obiect în două moduri diferite (pp. 198, 199).

Ştiinţa tinde potenţial spre afinitatea *extensivă*. O lege abstractă abordează subiecte infinite. Dimpotrivă, arta tinde să reprezinte un obiect în infinitatea sa *intensivă*, ca o lume tipică închisă în sine. (După părerea noastră, aceste consideraţii ale capitolului al VI-lea sînt extraordinar de pertinente; dar ele rămîn confuze, vagi şi neconcludente pentru că Lukács n-a aprofundat conceptele logice de definiţie *extensivă* şi *intensivă* şi caracterul „disjunctiv" al cunoaşterii particularului. De aceea, el foloseşte un astfel de concept (care nu-l ajută deloc pe cititor) cînd ca tot, cînd ca o parte a totului, cînd ca o clasă specifică). Tipicul este de asemenea un obiect al ştiinţei (de exemplu al ştiinţelor sociale), dar întotdeauna în acest caz este vorba de *un singur* tip reprezentînd cea mai vastă generalizare posibilă, în conformitate cu o lege universală; în artă, dimpotrivă, este vorba de o multiplicitate de tipuri (pp. 231, 239), reprezentînd imprevizibilul, „viclenia" multiformă a vieţii, cu totul ireductibilă la legi generale. De aceea arta a fost definită ca „un manual de viaţă" (Cernîşevski). Se poate spune că conceptul hegelian de „totalitate", comun şi lui Croce, a găsit în Lukács cel mai bun susţinător pe planul conţinutului. Totalitatea dialectică este implicată chiar în conceptul de *particular:* „manifestarea în cel mai înalt grad a determinărilor contradictorii ale realului" (pp. 231—239) este structura tipică.

S-ar părea că astfel problema esteticului este în întregime rezolvată ca problemă de conţinut. După părerea noastră, cel care ar vedea în aceasta va-

loarea şi originalitatea acestei concepţii estetice marxiste n-ar fi prea departe de adevăr. Ea cere un răspuns radical (şi în mod necesar unilateral) la extremul formalism estetic al celor mai multe din doctrinele burgheze. Dar, ajunşi la ultimul capitol, care tratează despre structura operei de artă şi, îndeosebi, la ultimele paragrafe, lucrurile se schimbă şi ne aşteaptă o surpriză.

Autorul îşi dă seama că datorită analizelor precedente ale conţinutului, a stabilit de fapt (în mod aproximativ) principiul care deosebeşte cunoaşterea artistică de cunoaşterea ştiinţifică, particularitatea, dar că încă nu a spus nimic despre ceea ce deosebeşte un rezultat artistic de unul nonartistic. Alegerea conţinuturilor, concentrarea unui cîmp de experienţe, mereu în mişcare între universal şi particular, într-un singur punct într-o sinteză tipică, nu înseamnă încă artă. Atunci? Atunci, ca unul din cei mai periculoşi teoreticieni formalişti burghezi, de îndepărtată origine kantiană, ca Alain[68] sau Valéry, recunoaşte şi el că „elaborarea estetică a conţinutului este o simplă activitate preliminară care nu are încă decît o mică valoare artistică în sine" ... şi chiar nu produce „nimic care să aibă o valoare oarecare din punct de vedere estetic". Numai „elaborarea formală constituie adevăratul principiu decisiv" (cap. VI, § 11, p. 238). Aşadar, dincolo de conţinutul *practic* sau *teoretic*, există un conţinut *estetic* (acea concentrare în detaliul tipic cu care am făcut cunoştinţă), care nu este totuşi încă artă şi, dincolo de estetic, mai există o *elaborare formală*, „funcţia decisivă, autonomă, de perfecţionare pe care o are forma în operă": şi care numai ea face arta. Trebuie să observăm că această revizuire, chiar dacă este o întregire, priveşte nu numai punctul de vedere expus în capitolele precedente, ci şi întreaga sa operă de dinainte, fructul a zeci de ani de gîndire.

„Vitalitatea şi durata unei opere şi a tipurilor reprezentate în ea depind, în ultimă analiză, de perfecţiunea formei artistice" (p. 251). „Ea singură dă viaţă unui adevăr superior, o mai mare apropiere de totalitatea şi de esenţa sa" (p. 240).

Specificarea conţinutului oferă numai „posibilitatea operei de artă. Aceasta din urmă poate fi realizată numai prin elaborarea formală" (p. 242); prima nu este decît o „presupunere indispensabilă" (243), o „bază ideală" (p. 246), un ansamblu de „elemente, de puncte de vedere, de tendinţe... Legăturile, raporturile definitive, vii şi dinamice, corespunzînd adevăratului lor conţinut, pot lua naştere numai în forma artistică" (*ibid.*). Un Benedetto Croce, sau un *New Critics* american, n-ar fi vorbit altfel şi n-ar fi refuzat să semneze acest paragraf (§ 11 : *Il tipico, problemi della forma*), care este totodată un rezumat, o inovaţie şi o concluzie a lucrării. Să nu uităm că întregul capitol din care face parte acest paragraf era iniţial destinat să intre în cea de a doua secţiune, încă inedită, a lucrării (v. p. 9). Aşadar, paragraful oferă un *specimen* anticipat al dezvoltărilor ulterioare ale lucrării şi al rezultatului său final.

De aceea, este interesant să vedem felul în care autorul precizează conceptul său privind funcţia formei. Aceasta este eminamente o „funcţie evocatoare" (pp. 237, 241, 243, 245, 255). Dar această virtute evocatoare permite „reflectarea infinităţii intensive a fiecărui moment al vieţii: unitatea multiformităţii în realizarea formală este chiar reflectarea vieţii" (p. 241). Astfel, principiile conţinutului (dialecticitate, particularitate) se rezolvă în criteriile tradiţionale ale formalismului (*unum-multum*). Am putea spune că, plecînd de la o *cognitive theory* el ajunge la o *contextualist theory*. Apropierea poate părea abstractă, dar este instructivă. „Unitatea bogată şi distinctă a realizării formale" comportă „capacitatea de a suscita experienţe, altfel spus, — funcţia evocatoare" (p. 241), ca pentru un contextualist din *New Critics;* iar funcţia evocatoare operează „reflectarea unei infinităţi intensive a fiecărui moment al vieţii (*ibid.*), realizează „dezvoltarea în cel mai înalt grad a determinărilor contradictorii" (p. 239), ea este „cea mai puternică intensificare... a adevărului real al conţinutului reflectat" (p. 246), ca pentru un contextualist din şcoala lui Dewey (ne

gîndim *la stress*, la *vividness*, la *intensifying experience*, la *integration of conflicts* ale lui S. C. Pepper).

Dar, se va spune, ceea ce caracterizează gîndirea lui Lukács este *momentul cunoaşterii* şi *momentul contextual*, sau, altfel spus, luarea în consideraţie a conţinutului şi luarea în consideraţie a formei nu se exclud, ci se întregesc reciproc. Dar noi ştim că ele nu se exclud nici în estetica lui Croce, nici în cea a lui Dewey, numai că în una conţinutul era un conţinut omenesc şi individual, iar în cealaltă un conţinut uman-social. În schimb, faţă de relieful acordat (din raţiuni ideologice şi polemice) primului aspect al conţinutului, cel de al doilea (elaborarea formală) se adaugă acum primului în mod extrinsec, ca un *techné* retoric sau, mai degrabă, aşa cum momentul *lexis* aristotelic se adăuga în mod extrinsec conţinutului (*mythos, sústasis*). Să nu uităm că Aristotel este întrucîtva un ideal al lui Lukács pentru ecuaţia stabilită de el („şi din acest punct de vedere, scria el, estetica de mai tîrziu n-a mers mai departe de Aristotel") între *perfecţiunea formală* a operei de artă, în conformitate cu regulile genurilor, şi *funcţia sa socială*, — una drept condiţie a celeilalte (p. 221). S-ar putea spune însă că Lukács a accentuat şi mai mult defectele anticilor: caracterul extrinsec al primei şi dominaţia excesivă a celeilalte. Desigur, şi estetica lui Lukács prezintă o parabolă asemănătoare întrucîtva cu aceea a lui Aristotel, care pornea de la analiza principiilor, mijloacelor şi modalităţilor artei pentru a ajunge, la scopul ei — *catharsisul* o terapeutică socială. Dar cît de deformată! Plecînd de la un obiectivism gnoseologic (teoria reflectării), Lukács se putea îndrepta, spre o estetică sociologică descriptivă. Totuşi, datorită unei serii de criterii *a priori* — criteriul metafizic al realului (dialectica), criteriul gnoseologic al particularului (tipicul), criteriul structural al formei (unitatea multiplului), — el a ajuns la contrariul, la o estetică normativă, socială, axiologică. Aceste trei criterii nu sînt de fapt decît aplicaţii ale principiului *totalităţii*, ale plenitu-

dinii vitale ale *Selbstbestätigung*-ului, adică al acelui Summun Bonum căruia Lukács i se conformează în modul marxist, dar într-un fel deosebit de acela în care i se conformau burghezii anglo-saxoni (Richards, Dewey, Whitehead etc.) din cauza individualismului lor. Fără îndoială că, în ambele cazuri, ne aflăm în prezenţa unei estetici care traduce în „esenţa" artei unele conţinuturi artistice particulare, — adică în prezenţa celui mai tipic exemplu de *essentialist fallacy*. Totuşi, aceste doctrine au o mare valoare: ele sînt formulările generale ale unui anumit gust care, ca totdeauna, coincide cu o anumită orientare a civilizaţiei.

Obiectul artei este omul: „cunoaşterea pe care omul o are de sine însuşi... ca parte şi dezvoltare a umanităţii" (p. 256). Arta este astfel autoconştiinţa omului, după cum ştiinţa este conştiinţa lui. Pe de altă parte, ea nu este o simplă contemplare a trecutului; operele de artă sînt proiectate în viitor, iar tipurile artistice sînt modele de viaţă; ele operează axiologic asupra viitorului. Nu este necesar ca o artă să fie propagandă pentru a avea o artă de partid[69]. Arta veritabilă, chiar socială, este întotdeauna eficientă, chiar dacă eficienţa nu este totdeauna directă şi imuabilă[70].

Estetica lui Lukács se află în căutarea unei sinteze între un punct de vedere istorico-sociologic şi unul normativo-social. În plus, ea reprezintă căutarea unui echilibru între exigenţe sociale foarte stricte şi exigenţele unui simţ formal foarte evoluat. Prima sinteză ni se pare a fi mai reuşită decît cea de a doua, care pare chiar că a eşuat complet. Conceptul său istorico-pragmatic al artei, este înzestrat cu o puternică armătură reprezentată de contribuţia istoricismului hegelian. Nu interesează, decît poate în unele discuţii academice, dacă această concepţie a lui Lukács este extensibilă la toate experienţele făcute sub numele de artă. Ceea ce, din contra, interesează este faptul că el a pus la îndemîna publicului o concepţie care poate servi la constituirea unui model de artă la care să se raporteze şi acele forme artistice care se îndepăr-

tează de model. Nici un dubiu în această privinţă; Lukács a reuşit să formuleze criterii privind un anumit gust, să le evalueze bazele teoretice, să le aprofundeze aspectele istorice şi sociale. Dar credem că un număr prea mare de opere de artă, chiar dintre cele apreciate de Lukács, scapă acestui gust şi sînt indefinisabile.

În timp ce gustul, adică inteligenţa critică, la Lukács, triumfă, el sfarmă suprafaţa teoriei sale asupra conţinuturilor tipice. Aşa se petrec lucrurile, de exemplu, în ultima sa lucrare, *Signification actuelle du réalisme critique* (1956, trad. ital., Einaudi, 1957). Antiteza stabilită între procedeul lui Thomas Mann[71] (faptul că personajele sale ajung la sănătatea socială printr-o maladie individuală) şi acela al lui Kafka (personajele sale scapă de mizeria socială burgheză prin solitudinea egoistă a patologiei) este desigur pertinentă. După cum, de asemenea, faptul de a extinde această definiţie a artei lui Kafka la Suprarealism şi la întregul decadentism contemporan. Cu toate acestea, el este nevoit să recunoască scandalul provocat de o artă care se sustrage realismului şi care nu poate fi sesizată în conţinuturi tipice, ci poate fi receptată numai prin „forţa sa evocatoare" formală. Într-un cuvînt „teoria tipurilor" a lui Lukács, cînd este vorba să fie aplicată pentru a ieşi dintr-o interminabilă discuţie preliminară asupra prezumţiilor doctrinare fundamentale care îi uneşte pe artist, critic, teoretician, sau politician, pretinde un concept al realismului absolut formal, aşa cum a fost dezvoltat de E. Auerbach în admirabilele sale studii asupra literaturii „realiste". În anchetele lui E. Auerbach[72] ca şi în acelea ale maestrului său, Leo Spitzer, examenul conţinuturilor dispare, absorbit de analiza formelor stilistice, glosar şi sintaxă, analiză întreprinsă cu erudiţie şi pătrundere. Este o analiză conformă cu conceptul lui Lukács asupra elaborării formale: o „funcţie evocatoare", singura care poate pătrunde sensul realităţii[73]. Aplicînd criteriul conţinuturilor, Lukács nu găseşte la Zola o concentraţie suficientă de realitate; Auerbach în schimb, o recunoaşte şi o

descoperă de asemenea la Woolf sau la Joyce, iar la Zola întrezărește „stilul marilor tragedii istorice, un amestec de umil și de sublim".

La terminarea lecturii lucrărilor lui Lukács, rămîi cu impresia unei munci grandioase și laborioase, ale cărei rezultate nu sînt întotdeauna adecvate, deoarece sînt obținute prin procedee neadaptate, rudimentare. Considerăm ca principii rudimentare cel metafizic (al dialecticii), cel gnoseologic (al tipicului), cel estetico-formal (al *intensității* și al unității *multiplului*) etc. Rudimentar nu vrea să însemne absurd, fals sau inacceptabil, ci numai rudimentar, pur și simplu. Aceasta este cauza pentru care Lukács eșuează în realizarea intenției sale ambițioase de a repeta într-un alt climat și la o altă scară programul Poeticii lui Aristotel: aceea de a stabili o echivalență între perfecțiunea formală și eficiența socială a operei de artă, sau, ca să folosim termenii prin care o expune M. Lifșitz (editorul scrierilor estetice ale lui Marx și Engels) de a stabili „valoarea artistică a unei opere în funcție de conținutul său ideologic"[74].

§ 85. – TRADIȚIE ȘI ÎNNOIRE ÎN ESTETICA MARXISTĂ

Referirea precedentă la Aristotel care, la prima vedere, ar putea părea aproximativă și gratuită, evocă dimpotrivă o ambiție marxistă permanentă: aceea de a restabili echilibrul grec într-o lume mai conștientă de ea însăși, de a construi o nouă civilizație greacă după un model romantic. Gîndirea marxistă conține astfel tradiția umanismului german al secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Cea mai frumoasă pagină, adesea citată, a lui Marx privind problema artei este aceea despre farmecul elenic (*Contribuții la critica economiei politice*). Marx se considera continuatorul filosofiei clasice germane.

Să notăm în legătură cu Lukács-criticul marxist că autorii pe care îi prețuiește și pe care îi menționează ca paradigme nu sînt deloc artiștii-documentari sau polemiștii (nici chiar Balzac), ci artiștii-critici ai unei epoci anterioare crizei capitalismului: Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin . . . Pe aceștia îi propune el ca modele ale artei moderne burgheze aflată în plină criză. Idealul de integritate umană și de non-alienare, el îl găsește în trecut, așa cum făcuseră Ruskin și Morris.

După cele ce am spus despre un anumit „aristotelism" marxist (atingerea perfecțiunii formale și a eficienței sociale), nu trebuie să ne mai mirăm că un filosof marxist italian, Galvano Della Volpe, încoronează o suită de studii ale sale asupra artei printr-un examen al comentarilor din secolul al XVI-lea asupra *Poeticii* lui Aristotel, revendicînd caracterul intelectual al artei[75]. Și Lukács, după cum am văzut, refuza să considere arta ca pură imaginație, intuiție a-rațională și fără concept, sprijinindu-se întru aceasta pe noțiunea hegeliană a dialecticii. G. Della Volpe, dimpotrivă, refuză orice principiu de origine romantică, idealistă. El se apropie de Aristotel în literă și nu numai prin analogie, dezvoltînd principalul concept al acestuia, acela de „asemănare", într-un mod cu totul modern. Bineînțeles că, detașîndu-se de filosofia hegeliană, el se apropie de un marxism de tip nou, cu deschideri spre gîndirea analitică contemporană.

Sub acest aspect, încercarea lui G. Della Volpe ni se pare a fi foarte interesantă din punct de vedere speculativ. El încearcă să întemeieze pe bazele argumentației semantice o estetică marxistă, în opoziție atît cu idealismul cît și cu marxismul vulgar (acuzîndu-l pe unul că dă prea multă importanță formei, celălalt conținutului). Plecînd de la revendicarea unei cunoașteri individuale, estetico-istorice (1936), el ajunge la noțiunea de intelectualitate a artei. Dar, în estetică, conceptualismul înseamnă „realism" în sensul tipicității. Astfel se admite[76], s-ar părea, și o artă simbolică, dacă nu chiar „simbolistă" și o componență ideologică a acestei arte. Este vorba de o concepție care se proclamă aristotelică și nonplatoniciană (sau, mai bine spus, anti-neoplatoniciană), antiromantică. Pe această bază înțelege Della Volpe responsabilitatea artei și are în vedere o estetică marxistă, fiind

vorba însă de un marxism nonscolastic. Este suficient să spunem că pentru a deosebi o propoziţie artistică de una practică, el nu ezită să se apropie de conceptul unui simbolism verbal nu prea depărtat de acela propus de către unii *New Semantics* americani. Specificul poeziei este o tehnică verbală riguroasă; poezia este o semantică suficientă în sine. Este deci vorba de o trecere de la dialectica hegeliană la pozitivism, trecere care nu trebuie să ne mire pe plan speculativ: ea a fost făcută şi de un idealist ca Ugo Spirito. Afirmaţiile lui Della Volpo stau foarte bine în concordanţă cu premisele estetice ale lui Spirito, analizate mai înainte, şi cu acţiunea de distrugere a esteticii care decurge de aici. Este adevărat că Spirito refuză să elimine puternicul reziduu mistic şi platonician care înfloreşte în estetica sa empiristă, de care G. Della Volpe este complet străin, ba chiar ostil. Astfel, el poate să revalorizeze cu şi mai multă vigoare tehnicile şi genurile artistice şi să considere dezvoltarea teoriei sale ca o estetică a mijloacelor de expresie[77].

Este vorba de unele idei foarte subtile pe care autorul le expune lapidar. De aceea este dificil să facem aici un rezumat şi să dăm o apreciere asupra lor. Ne mărginim să amintim că, după părerea sa, ceea ce separă arta de orice altă cunoaştere nu este o referinţă gnoseologică (cunoaştere a universului mai degrabă decît a individualului, cunoaştere ideală mai degrabă decît reală, intuiţie mai degrabă decît concept etc.), ci pur şi simplu *aseitatea* sa semantică, adică a semnelor în calitate de semnificant şi nu pur şi simplu de organicitate sintactică. În cazul din urmă, sensul organicităţii este produsul semnelor, în conformitate cu o axiomatică, aceea a diferitelor stiluri. În celălalt caz, dimpotrivă, semnele sînt acelea care îşi trag semnificaţia din sensul întregului. Tocmai de aceea, opera de artă nu este nici exerciţiu, nici mistică, ci un discurs, o gîndire. Se vede dar cîte probleme ridică o atare concepţie. Trebuie să aşteptăm însă dezvoltarea viitoare a acestor idei atît de originale şi subtile.

Poziţia unui alt teoretician recent, Henri Lefebvre (*Introduction à l'esthétique*, 1948; *Contribution à l'esthétique*, 1953)[78] este, dimpotrivă, absolut tradiţională. Arta este reabilitată ca „activitate totală". Astfel, folosind acelaşi principiu idealist (totalitatea), marxistul poate revendica, ca şi idealistul, universalitatea artei. Este un procedeu facil. Oare nu Marx însuşi recunoscuse, pe urmele lui Winckelmann şi Hegel, „eterna încîntare" a artei greceşti? Şi totuşi societatea greacă a fost o societate sclavagistă. Tocmai în aceasta consta problema pentru Marx[79]. El părea că este gata să o rezolve în acelaşi sens ca Vico: „arta ne procură bucuria stadiului juvenil al omenirii" Lefebvre, dimpotrivă, înclină spre o interpretare mai hegeliană. Este adevărat că pînă în zilele noastre, orice înflorire artistică s-a manifestat întotdeauna într-un mediu privilegiat; cu toate acestea, arta exprimă „totalitatea manifestărilor vieţii", adică exprimă pe omul „nonalienat". Aceasta înseamnă că arta se diferenţiază de alte forme culturale şi se sustrage planului normal al suprastructurilor. În orice circumstanţă socială arta reuşeşte să reconstruiască cel puţin un simbol de totalitate şi să atingă pentru o clipă deplina plenitudine omenească. Formal, arta este antialienare, în sensul că ea semnifică apartenenţa intimă a produsului faţă de autorul său, — opera aparţine omului; materialmente însă, ea este considerată ca fiind capacitatea omului de a se sustrage limitării intereselor la care l-ar condamna structura sa. Astfel, în gîndirea unor comentatori marxişti dintre cei mai notorii, se perpetuează existenţa idealului omului complet, al sintezei concretului, al antinomiilor rezolvate, al totalităţii. De aceea, ei revin la concepţia artei care răscumpără, a creaţiei artistice ca mijloc de creare a unei vieţi perfecte.

§ 86. – FRUMOSUL, IDEAL SOCIAL

Este interesant de notat că o concepţie socială a artei, este o concepţie „estetică" care consideră arta

ca un moment al *frumosului:* împlinire, plenitudine, „totul în unul". Astfel se produce o apropiere de Boileau sau de Scaligero şi chiar de Platon, cel din *Fileb* sau din *Legile* (aceasta nu este ceva rău; rău este să nu ştim acest lucru). Revenim astfel la concepţia platoniciană a artei ca un rezultat „adecvat", ca perfecţiune, ca acord convenabil, ca „farmec" al vieţii armonioase. Dar cine nu aspiră spre aşa ceva? La o astfel de întrebare trebuie să răspundem: artiştii! Numai artiştii, poate, nu se simt atraşi de paradis. Numai artiştii nu sînt esteţi. Ei nu caută satisfacţia psihologică[80].

De aceea, unele doctrine privind arta, preocupate în special de factorul estetic, sînt improprii pentru a explica arta, cu atît mai improprii cu cît sînt mai exclusiv „estetice". Astfel se explică în primul rînd pentru ce asemenea doctrine contemporane sînt atît de puţin utile cînd este vorba de a explica arta contemporană.

NOTE

La capitolul XI

1 Am tratat acest subiect în: *Goethe sociale, o l'utopia conservatrice,* în „Rassegna d'Italia", Nr. 11—12, 1949; K. Schlechta, *Goethes Wilhelm Meister,* Frankfurt, 1953.

2 Asupra interesului manifestat pentru sociologie în estetica anului 1800, vezi A. Needham, *Le développement de l'Esthétique sociologique en France et en Allemagne au XIXe siècle,* 1926.

3 Tezele sînt publicate în apendicele la vol. 10 al operelor autobiografice ale lui Robert Owen, *The Life of Rober Owen Written by himself,* Londra, 1857—58.

4 J. C. L. Sismondi, *La richesse commerciale, ou principes d'économie politique appliqués à la législation du commerce,* 1803.

5 *Nouveaux principes d'économie,* 1819 (trad. ital. 1854). Asupra efectelor economiei industriale la începutul sec. al XIX-lea vezi G. M. Trevelyan, *English Social History,* 1944, trad. ital. 1945 edit. Einaudi, Torino; G. L. şi B. Hammond, *The Rise of Modern Industry,* Londra, ed. a 6-a, 1944; *The Town Labourer* (1760—1832), Londra, 1917, ed. a 2-a, 1932; *The Village Labourer* (1760—1832), 1920.

6 R. Owen, *A new view of society,* 1813—1826; *A book of the new moral world,* 1836; Sismondi, *Essais sur l'économie sociale,* 1837.

7 Aceasta este adevărat îndeosebi pentru programul utopist a lui Owen. El propune o organizare pe nuclee sociale („paralelogramele") unde se va realiza colaborarea dintre agricultură şi industrie, conform unui sistem de economie cooperativă. El avea în vedere o viaţă comunitară şi chiar, în parte, colectivistă (hrană, educaţie, distracţii); aceasta implică problema relaţiei între locuinţa personală, uzină şi clădirile publice, problemă principală şi pentru arhitecţii moderni. Vezi L. Mumford, *The Culture of Cities,* 1933, trad. ital, edit. Comunita, Milano, 1953; la fel cu *The Story of Utopias.* Trebuie de asemenea să amintim că toţi utopiştii secolului al XIX-lea arată un viu interes pentru arhitectură, artă socială. Ca şi „paralelogramul", „falansterul" pune probleme de arhitectură şi urbanism lui Fourier şi lui Considérant. „Unul din elementele esenţiale ale unei organizări sociale este arhitectura. Arhitectura unei naţiuni reprezintă exact starea sa socială... O nouă organizare socială pretinde o nouă arhitectură" (Considérant, *Systhème phalanstérien* de C. Fourier, 1841, ed. 1921, Paris, p. 20; vezi de asemenea *Description du Phalanstère et considérations sociales sur l'architecture* 1848, Cf. *La doctrine sociale,* 1834; „Arhitectura resumă... însăşi societatea; arhitectura scrie istoria"; ... „case rău construite stau mărturie unei ordine sociale rău întocmite", (p. 459). La rîndul său E. Cabet propovăduieşte, în romanul său utopic, raţionalitatea, geometria, disciplina, uniformitatea, *standard-ul* construcţiilor. „Uniformitatea nu oboseşte, dimpotrivă, este un bine fără preţ, ... o necesitate" (*Voyage en Icarie,* 1840, ed. 1848, p. 71). El este un precursor al lui Le Corbusier.

8 Vezi E. T. Cook, *The Life of J. Ruskin,* Londra, 1912, ed. a 2-a, vol. II, p. 550.

9 J. Ruskin, *Modern Painters* III, X, XI. În această ordine de idei, a se vedea W. Morris, *Ruskin on the Pathetic Fallacy, or on how a moral theory of art may fail.* în „Journal of Aesth.", XIV, 1955-56, pp. 248—286.

10 *Lectures on Art,* I, 27; XX, 39.

11 *The Crown of Wild Olive,* Lecture II, XVIII.

12 Cf. J. A. Hobson, *J. Ruskin, Social Reformer,* 1898.

13 Cf. *Fors Clavigera* (1871—74), vol. I, p. 72: „Veţi încerca să faceţi frumos, liniştit, productiv, vreun colţ al Angliei. Nu vor fi maşini cu vapori, nici căi ferate...; cînd vom avea de transportat ceva undeva, vom transporta cu spinările animalelor, cu spinările noastre, cu căruţele, sau cu bărcile..."

14 Renaşterea goticului a fost programul şi opera arhitecţilor A. şi A. W. Pugin; vezi A. W. Pugin, *An Apology for the Revival of Gothic Arhitecture in England,* 1845. Ruskin le-a susţinut ideile în prima sa lucrare: *Introduction to the Poetry of Architecture,* 1838.

15 *Prerafaelite Brotherhood* fusese întemeiată în 1848 de D. G. Rossetti, W. Holman Hunter, E. Millais. Cf. J. Ruskin, *Prerafaelitism,* 1851, Vezi H. W. Singer, *Der Preraffaelismus in England,* 1912.

16 Operele principale ale lui Ruskin: *The Poetry of Architecture,* 1838; *Modern Painters,* 5 vol. 1843—1860; *The*

Seven Lamps of Architecture, 1849; *The Stones of Venice*, 1851—53; *Pre-Raphaelitism*, 1851; *Mornings in Florence*, trad. ital., Roma, 1913 şi Torino, 1932; *The Crown of Wild Olive*, 1859 (trad. ital., Torino, 1923); *The political Economy of Art*, 1862; *Unto this Last and other Essays*, 1862 (trad. ital., *Le fonti della ricechezza*, 1908, *I diritti del lavoro*, 1946; *Munera pulveris*, 1864; *Time and Tide*, 1867; *Sesame and Lilies*, 1868. (trad. ital., Milano, 1903); *Fors Clavigera* 1871—74. A se vedea: *Il pensiero di Ruskin*, culegere de lucrări traduse, Lanciano, 1915. Biografie, bibliografie şi critici privind pe Ruskin în R. G. Collingwood, *The Life and Work of J. Ruskin*, Londra, 1893. *Studii:* J. Misland, *Une nouvelle théorie de l'Art*, în „Revue des Deux Mondes", 1860, Nr. 28; *De l'influence littéraire dans les Beaux Arts*, ibidem, 1861, Nr. 34; R. de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, 1897²; G. Allen, *Turner and Ruskin*, 1900; M. Proust, *La Bible d'Amiens de J. Ruskin*, 1909; A. Chevrillon, *La pensée de J. Ruskin*, 1909; J. Bardoux, *J. Ruskin poète, artiste, apôtre*, 1921; H. Gally, *Ruskin et l'esthétique, intuitive*, Paris, 1933; H. Ladd, *J. Ruskin*, Londra 1932; *The Victorian Morality of Art. An Analysis of Ruskin's Aesthetic*, New York, 1932; A. William-Ellis, *Ruskin J.*, New York, 1933; R. M. Wilenski, *J. Ruskin*, Londra, 1933. Vezi şi: L. Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris, 1931; J. H. Whitehouse, *Ruskin's Influence Today*, Londra, 1945; F. Villani, Introducere la *I diritti del Lavoro* (Unto this last...) cu bibliografie, edit. Laterza, 1946; F. G. Towsend, *Ruskin and the Landscape Feeling* 1843—1856), în „Illinois studies in language and literature", XXXV, Nr. 3, Urbano, 1951; J. H. Whitehouse, *Vindication of Ruskin*, 1953; S. A. de l'Hopital, *J. Milsand commentateur de Ruskin*, în „Revue d'Esthétique", 1956, Nr. 1.

[17] Vezi V. Dupont, *L'utopie et le roman utopique dans la littérature anglaise*, Paris, 1941; H. J. Hunt, *Le Socialisme et le Romantisme en France*, Paris, 1935.

[18] Vezi G. B. Shaw, *Le Wagnérien parfait*, în care este expusă mitologia *Inelului Nibelungilor*, o interpretare a cărei cheie poate fi regăsită în ideologiile socialiste.

[19] V. O. Larkin, *Courbet and his Contemporaries*, în „Science and Society", 1939, III, Nr. 1.

[20] Cf. Ch. Lalo, *Méthodes et objets de l'esthétique sociologique*", în „Revue internationale de philosophie", ian. 1949.

[21] Nu acelaşi lucru se petrece cu metoda platoniciană, metodă care constituie adevăratul precedent al acelora din secolul al XIX-lea. Era vorba, ca să spunem aşa, de o hiperpedagogie sau „metapedagogie" formală, de o „axiologie". În adevăr, cînd Platon recomanda o artă moralizatoare el era preocupat mai mult să *proscrie* orice conţinut dăunător din punct de vedere social, decît să-i *prescrie* conţinutul. Forma era educativă în sine, printr-un mimesis exact, prin armonie şi prin corespondenţa părţilor. Chiar dogmatismul canoanelor formale era eficient în sine din punct de vedere social *Legile*, II, III, IV). Şi teoreticienii contrareformişti vor dezvolta aceste principii, precum şi cele privind conţinutul, dar uitînd care este sensul.

[22] J. Ruskin (Katapushin), *Introduction to the Poetry of Architecture or the Architecture of the Nations of Europe Considered in Association with Natural Scenery and National Character*, 1838.

[23] Pe Morris îl putem considera ca iniţiatorul procesului de renovare a artei moderne. Chiar şi întoarcerea sa la Evul Mediu constituie o reacţie împotriva decorativismului care domina arhitectura epocii: Pentru el, ca şi pentru Ruskin dealtfel, Evul Mediu înseamnă muncă cinstită, cunoaştere a materialelor, funcţionalitate şi refuzul unui individualism artistic excesiv. Casa pe care şi-a construit-o în 1856, *Red House*, în cărămidă aparentă (în locul tencuielii şi stucaturilor care se foloseau pe atunci), a devenit un model de locuinţă particulară. În 1861, el a înfiinţat o întreprindere de artă decorativă *(Arts and Crafts)* ale cărei rezultate au marcat o etapă în evoluţia gustului. El a iniţiat astfel prima din acele mişcări care au proliferat, apoi spre sfîrşitul secolului. *Art Nouveau, Sezession, Jugendstill, Floreale, Liberty* vor urma. În special arhitectura modernă vede în aceste mişcări primul efort pentru a se elibera de tradiţia academică. În legătură cu locul pe care îl ocupă W. Morris în istoria artei moderne, a se vedea: J. Lahor (H. Cazalis), *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Geneva, 1897; P. Morton Shand, eseuri în „Architectural Rev.", 1933, 1934; V. Pevsner, *Les pionniers du mouvement moderne de W. Morris, à W. Gropius*, (1936), trad. ital., Milano, edit. Rosa e Ballo, 1943.

[24] W. Morris, *Hopes and Fears for Art*, 1878—81, p. 58; cf. şi *Art under Plutocracy*, cap. XXIII.

[25] *Art and Socialism*, col. Work. XXIII.

[26] Cf. de asemenea *Hopes and Fears for Art.* Trebuie să amintim că romanul lui Morris a fost scris ca o reacţie polemică faţă de un alt roman utopic cu tendinţă industrială, al contemporanului său E. Bellamy, *Looking Backward*, 1887. Şi un alt scriitor al epocii, Samuel Butler, alungă orice maşină din utopia sa, *Erewhon* (dar, de data aceasta, la modul ironic şi paradoxal). Asupra utopiilor acestei epoci şi asupra interesului lor din punct de vedere social, a se vedea: L. Mumford, *op. cit.*; V. Dupont, *op. cit.*; R. Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, P.U.F., 1950.

[27] *News from Nowhere*, 1891, cap. XXXI. Principalele opere ale lui W. Morris sînt: *Hopes and Fears for Art*, 1878—1881; *Lectures on Art and Industry*, 1881—1894; *Architecture, Industry and Wealth*, 1884—1892; *Lectures on Socialism*, 1883—1894; *Signs of Change*, 1885—1887. Scrierile sale au fost adunate în „The collected Works of W. Morris", Londra, 1910, 1915, în 24 vol. Asupra lui W. Morris, vezi: J. W. Mackail, *The Life of W. Morris*, 2 vol. Londra, 1899; A. Wallance, *W. M., his Art, his*

Writtings and his public Life; H. Jackson, *W. Morris, Craftsman Socialist*, 1908 (și 1926); A. Clutton-Brock, *W. Morris, His Work and Influence*, 1914; G. Fritsche, *W. M. Sozialismus und anarchistischer Kommunismus*, Leipzig, 1929; N. Pevsner, *Gemeindschaftsideale unter den bildenden Künstlern des XIX. Jahr.*, în „Deutsche Vierteljahrvorschr. für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte", IX, 1931, cap. XIV, 1936; G. de Caro, *W. Morris*, edit. Il Balcone, Milano, 1947; P. Henderson, *W. Morris* edit, Longmans, Green and Co., Londra, 1942.

[28] J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884; *L'art au point de vue sociologique*, 1888; cf. introducere asupra cap. I, 4.

[29] Guarino, *Il pastor fido*. A se vedea rezervele făcute la § 66. Cf. și T. W. Adorno: „Astăzi, misiunea artei este de a introduce haosul în sînul ordinei" (*Minima moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin, 1947; trad. ital., edit. Einaudi, 1954, p. 213). Arta modernă a luat-o de mult înainte acestei devize.

[30] Aceasta explică aversiunea unui sociolog serios și genial ca Durkheim (*La division du travail social*, 1902, ed. a II-a, 1932) față de „socialismul estetizant". Odată acceptată o definiție „estetică" a artei (Durkheim pleca de la cea mai îngustă dintre ele, aceea a lui Spencer, a „jocului vital"), nu era permis, după el, de a i se atribui fenomenului artistic decît o funcție limitată și secundară.

[31] Cf. V. V. Zen'Kevskij, *Histoire de la philosophie russe*, Paris, 1948—1950, 2 vol.; vol. I pp. 121 și urm.

[32] Cf. Același, *Gogol's ästhetische Utopie*, în „Zeitschrift für slavische Philologie", 1935; cf. N. Berdjaev, *L'idée russe*, Paris, 1946, p. 85.

[33] Cf. E. Lo Gatto, *Storia de la letteratura russa*, Florența, 1953, p. 210.

[34] A se vedea D. I. Cizhevskih, *Hegel en Russie*, Paris, 1939, p. 113.

[35] A se vedea K. Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche*, trad. ital. Torino, 1949, pp. 231—232.

[36] A se vedea Z. V. Smirnova, *Il problema del realismo nella estetica di Bielinskij*, în „Arta e Letteratura nell' URSS", Edizioni Sociali, Milano, 1950 (care cuprinde mai multe texte de estetică sovietică). Privitor la influența lui Belinski asupra lui Dostoievski, a se vedea L. Chestov, *La filosofia della Tragedia*, trad. ital., edit. SEI, Neapole, 1950, cap. III. Unele texte ale criticilor democrați ruși din secolul al XIX-lea, Belinski, Herzen, Cernîșevski, Dobroliubov au fost publicate de G. Berti și B. M. Gallinaro în *Il pensiero democratico russo del XIX secolo*, Edit. Sanzoni, 1950. A se vedea și culegerea *L'estetica e la poetica in Russia*, sub îngrijirea lui E. Lo Gatto, Florența, 1947.

[37] Cf. Zn'Kevskij, *op. cit.*, p. 340; N. Navmona, *Sur la philosophie classique russe*, Moscova, 1945. Vezi și G. Lukács, *Introduction à l'esthétique de Cernychevskij* în „Contributi alla storia dell'estetica", 1954 (trad. it. edit., Feltrinelli, Milano, 1957). Cernîșevski a scris și un roman, *Ce-i de făcut?* care a avut o mare influență asupra generației revoluționare. Lenin a împrumutat acest titlu pentru una din lucrările sale celebre. Asupra acestor autori, a se vedea E. Lo Gatto, *Breve studio di storia dell'Estetica in Rusia*, în „L'Europa Orientale", Nr. 5—6, 1942, pp. 136—161.

[38] Frumosul este „ceea ce excită viața sau care amintește viața", citat din *L'Estetica marxista nell Enciclopedia Sovietica, Materiali per un'estetica marxista*, sub îngrijirea lui G. Kraiski, edit. Capriotti, Roma, 1952, p. 48. În Enciclopedia sovietică, Cernîșevski, este caracterizat oficial ca „cel mai bun exemplu al esteticii materialismului premarxiste". În legătură cu Cernîșevski, amintim un eseu a lui Plehanov din 1894 și pe acela a lui Lukács din 1952 (a se vedea *Contributi alla storia dell'estetica*, trad. ital., 1957, pp. 153—211). A se vedea de asemenea M. Wegner, *N. G. Cernîșevski*, în „Wissensch. Zeitschr. Fr.". Schiller-Universität Jena, 1954—1955 (4).

[39] A se vedea N. G. Cernîșevski, *Artă și realitate*, edit. Rinascita, Roma, 1956.

[40] O monografie privind *Estetica marxistă* de D. Faucci în Colecția „Momenti e problemi di storia dell'Estetica", edit. Marzorati, Milano. În rezista „Ragionamenti", Nr. 5—6, 1956, poate fi găsită bibliografia studiilor recente de estetică marxistă, și studii asupra esteticii marxiste: *Marxismo e problemi di estetica* (1945—1955).

[41] O culegere completă a scrierilor lui Marx și Engels asupra artei și literaturii a fost publicat de M. Lifschitz în 1933 la Moscova, în rusește. În 1936 a apărut o antologie franceză sub îngrijirea lui J. Fréville, în „Editions Sociales Internationales", Paris. O traducere integrală a culegerii ruse a lui Lifschitz este ititulată *Marx und Engels über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften*, München, 1937. Berlin, 1949. Ea cuprinde sute de pagini, toate interesante, privind personalitatea lui Marx și Engels, cultura lor literară, gustul lor, dar aproape nimic care să aibă vreo legătură cu teoria artei. O foare restrînsă antologie a fost editată la Viena în 1948 (Globus Verlag). Ea a fost tradusă în italiană: *Sull'arte e la letteratura di K. Marx e F. Engels*, în „Universale Economica", Milano, 1954, sub îngrijirea lui V. Giaranta și G. Caria. A se vedea și G. Lukács, *Marx und Engels als Literaturhistoriker*, 1948 (trad. it. *Il Marxismo e la critica letteraria*, edit. Einaud, 1953) și *Introducerea la scrierile estetice ale lui Marx și Engels*, în *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, 1954 (trad. ital., *Contributi alla storia dell'estetica*, edit. Feltrinelli, 1957).

[42] În polemica cu K. Grün. *Über Goethe vom Menschlichen Standpunkt*, Darmstadt, 1846.

[43] Cf. G. Lukács, *La polemica dintre Marx și Engels și Lassalle sulla tragedia „Franz von Sickingen"*, în *Il marxismo e la critica letteraria*, edit. Einaudi, 1957, pp. 57—109, și *K. Marx et F. Th. Fischer*, în *Contributi alla storia dell'estetica*, edit. Feltrinelli, pp. 241 și urm.

[44] De Dobroliubov, a se vedea în italiană *Il regno delle tenebre e altri saggi*, edit. Riuniti, Roma, 1956.

[45] Fr. Mehring, *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, Berlin, în special vol. I, II şi III. A se vedea eseul lui Lukács asupra Fr. Mehring, în *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1954 (trad. ital., *Contributi alla storia dell'estetica*, edit. Feltrinelli, 1957, pp. 351—450).

[46] G. V. Plehanov, *L'art et la vie sociale*, trad. franç. Paris, 1949 (trad. engl., 1936). A se vedea şi *Le questioni fondamentali del marxismo*, trad. ital., I.E.L., Milano, 1945; trad. franc., 1928; A. D'Ambrosio, *Leggere Plekhanov*, în „Politecnico", Nr. 29, 1946; A. şi R. Guiducci, *Plekhanov*, în „Il Pensiero critico", Milano, 1951, Nr. 3. Amintim şi paginile scrise de Berdiaev referitoare la Plehanov, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, trad. ital., 1944, Roma.

[47] A se vedea *L'estetica marxista nell'Enciclopedia sovietica*, sub îngrijirea lui G. Kraiski, edit. Capriotti, Roma, 1950. În legătură cu Plehanov el scrie următoarele: „lupta de clasă dispare din orizontul său; în locul ei... el consideră frumuseţea ca un sentiment sădit de natură...; el se pronunţă împotriva criticii politice şi, astfel, menşevismul şi unele erori de gnoseologie kantiană îl determină să facă concesiuni importante idealismului".

[48] Citat din *Ce-i de făcut?* Privitor la ideile filosofice ale lui Lenin, a se vedea *Caietele filosofice*. Este util de consultat opera lui K. Korsch, *Marxismus und Philosophie*, Leipzig, 1930².

[49] La baza întregii gîndiri sociale şi a explicaţiilor estetice ale lui Cr. Caudwell (St. Sprigg) stă o convingere profundă. A se vedea *Studies in a dying culture*, Londra, 1935; trad. ital., edit. Einaudi, 1949; *Illusion and Reality. A study of the Source of Poetry*, Londra, 1937, trad. ital., edit. Einaudi, 1950; *The Creative Impulse in Writting and Painting*, Londra, MacMillan, 1952.

[50] A. Gramsci, *Gli intellettuali e la organizzazione della cultura*, edit. Einaudi, 1948; *Letteratura e vita nazionale*, ibid., 1950. Aceste două lucrări sînt postume. A se vedea şi *Il teatro e gli artisti italiani nelle critiche teatrali di A. Gramsci*, în „Rinascita", Nr. 10, oct. 1949, pp. 429—488. Privitor la gîndirea lui Gramsci, a se vedea: E. Garin, *A. Gramsci nella cultura italiana*, „Nuovi Argomenti", ian.-febr. 1958; G. Morpurgo-Tagliabue, *Gramsci tra Croce e Marx*, în „Il Ponte" 1948, Nr. 5; *Il pensiero di Gramsci e il marxismo sovietico*, în „Rassegna d'Italia", 1948, Nr. 7 şi Nr. 8; G. Della Volpe, *Gramsci e l'estetica crociana* (1953), în *Il verosimile filmico*, Roma, 1954; Simposionul *Ricerca su Gramsci*, editat de „Passato e Presente", 1957.

[51] *Manuscrisele economico-filosofice*, 1844, paragraful „Umanismul socialist".

[52] V. I. Lenin: *Despre literatură şi artă*, articolul din 1905: *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, Cf. A. I. Sobolev: *Die Leninsche Abbildtheorie über die Kunst*, Berlin, 1953.

[53] B. Meilah: *Lenin şi problemele literaturii ruse de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea*, Moscova-Leningrad, 1958 (în l. rusă).

[54] Maxim Gorki, *Raport la primul congres al scriitorilor sovietici*, Cf. şi *Del realismo socialista*, în F. Lo Gatto, *L'estetica e la poetica in Russia*, citată anterior.

[55] Pentru operele lui G. Lukács dăm ediţia germană şi traducerile italiene şi franceze. *Die Seele und die Formen.* Eseuri, Verlag Egon Fleischel et Co, Berlin, 1911; *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin, 1920; *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin, 1923; Lenin, *Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken*, Viena, 1924; *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*, Berlin, 1945; *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*, Berlin, 1947; *Goethe und seine Zeit*, Berna, 1947; trad. ital., edit. Mondadori, Milano, 1949; *Essay über Realismus*, Berlin, 1948; trad. ital., edit. Einaudi, 1950; *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, 1948, (trad. ital., Einaudi, 1953). *Der junge Hegel, Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*, Zürich şi Viena, 1948 (ed. a II-a, 1953). *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin, 1953, trad. ital.: *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma, 1956); *Thomas Mann*, Berlin, 1949, II Seiten. In neuer Ausstattung, 1953, trad. ital., edit. Feltinelli, Milano, 1956; *Existentialismus oder Marxismus?* Berlin, 1951 (în l. maghiară, 1947) trad. franc., edit. Nagel, Paris, 1948; *Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, 1952; *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Berlin, 1953 (trad. ital., Einaudi, Torino, 1956). *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1954, trad. ital., edit. Feltrinelli, Milano, 1957; *Probleme des Realismus, Berlin, 1955; Prolegomeni ad un'estetica marxista*, edit. Einaudi, 1957; *La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi*, edit. Feltrinelli, 1958, *La mia via al marxismo*, în „Novi Argomenti", 1958, nr. 33. Asupra lui Lukács, vezi M. Caprara, *La polemica sull'opera di Lukács*, în „Società", VI, 1950; L. Caretti, *I concetii di marxismo e di letteratura*, în „Itinerari", 1953, nr. 6; V. Gerratana, *Lukács e i problemi del realismo*, în „Società", IX, 1953, nr. 4; C. Salinari, *Marxismo e critica letteraria*, ibid., nr. 11; P. Contessi, *Questioni di estetica e di materialismo dialettico*, în „Il Mulino", 111, 1954, Nr. 6; A. Banfi, *A proposito di Lukács e del realismo in arte*, în „Realismo", III, 1954, Nr. 19; G. Della Volpe, *Contraddizioni dell'estetica di Lukács*, în „Il verosimile filmico", Roma, 1954; vezi de asemenea 2 eseuri ale lui L. Amodio şi A. Guiducci, în „Ragionamenti", mai-august 1956, Nr. 5—6; culegerea în onoarea lui *G. Lukács Zum siebziegsten Geburtstag*, Berlin, Aufbau Verlag, 1955 (texte ale lui Th. Mann, A. Zweig, A. Seghers, H. Lefebvre); C. Alinari, *Leggendo Lukács*, în „Il contemporaneo", 30 noiembrie 1957; vezi de asemenea, „Il contemporaneo" 7 şi 14 dec. 1957; A. Guiducci, *Estetica*

e *marxismo*, în „Passato e Presente", 1958, Nr. 3; C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Einaudi, 1958 (la fel un articol asupra lui Lukács în „Il contemporaneo", 1955); V. Amoruso, *Lukács e i problemi del realismo*, în „Aut-Aut", 1958, p. 263; M. Rieser, *The Aesthetic Theory of Social Realism*, în „Journal of Aesth." XVI, dec. 1957, Nr. 2; Th. W. Adorno, *Lukács e l'equivoco realista*, în „Tempo Presente", 1959, Nr. 3. Pentru o contestaţie din punctul de vedere sovietic, vezi J. Revai, *La littérature et la démocratie populaire, à propos de G. Lukács*, Nouvelle Critique, Paris, 1950. În limba română au apărut: *Specificul literaturii şi al esteticului*, texte alese, cu un studiu introductiv de N. Tertulian, Edit. pt. Literatură Universală, 1969; *Estetica*, vol. I, traducere E. Filotti şi A. M. Nasta, sub îngrijirea lui P. Vaida, studiu intrnductiv N. Tertulian, 1972; vol. II, trad. D. P. Fuhrmann şi H. R. Radian, sub îngrijirea lui D .P. Fuhrmann, 1974, edit. Meridiane; studii şi articole în diverse publicaţii.

[56] G. F. Hegel, *Sämmtliche Werke*, edit. Lasson, I, p. 109. „Inhalt und Darstellung dieselben sind, das ist der Punkt in dem Inhalt und Form in Eins zusammenfallen".

[57] „Estetica hegeliană provine întotdeauna din conţinut. Hegel extrage din analiza concretă şi dialectică a acestui conţinut datele fundamentale, adică frumuseţea, idealul, dar şi formele artistice concrete, particulare, genurile artistice... Individul primeşte un asemenea conţinut concret al *acestui* moment determinat al dezvoltării istorice a realităţii". G. Lukács, *L'estetica di Hegel*, 1951, în *Contributi alla storia dell'estetica*, 1954, trad. ital, edit. Feltrinelli, 1957, pp. 123—124.

[58] Trebuie adăugat că *dialectica* lumii sociale nu este pentru Lukács dialectica istorică cu contradicţiile şi sintezele sale, ci este pur şi simplu unitatea concretă care rezultă dintr-o interrelaţie a elementelor opuse, totalitatea organică. Asupra diverselor sensuri ale dialecticii la Marx, vezi N. Bobbio, în „Rivista di Filosofia", 1958, Nr. 2 (*Studii sulla dialettica)*, pp. 334—354. Vezi de asemenea: *Logica formale e dialettica in un dibattito sovietico*, în „Società", 1953, Nr. 1.

[59] Vezi *Introduction aux écrits esthétiques de Marx et d'Engels*, 1945, în „Beiträge" etc. (trad. ital., *Contributi*, etc., pp. 213, 241), în care Lenin insistă asupra acestui realism atribuindu-l lui Marx şi Engels.

[60] *Contributi*, etc., p. 129: „L'estetica di Hegel", 1951. Privitor la aprecierile asupra esteticii lui Hegel, vezi *ibidem*, p. 126: „Estetica lui Hegel este prima şi ultima sinteză ştiinţifică completă a filosofiei artei, la care a ajuns filosofia burgheză".

[61] Acest raport a fost sesizat de îndată în cultura italiană şi interesul pentru gîndirea lui De Sanctis a renăscut ca urmare a cunoaşterii operei lui Lukács. Deosebirea fundamentală este aceea că factorul tipic era etico-social pentru De Sanctis, şi economico-politic pentru Lukács. De Sanctis pornea de asemenea de la primatul conţinutului. Se poate

chiar vorbi în cazul său de „reflectare", adică de un realism elementar. (În legătură cu Aristotel, vezi *Oeuvres*, XIII, edit. Morano, Neapole, 1940, pp. 148—188, şi *Storia della letteratura italiana*, vol. al II-lea, 1936, p. 30). Desigur, interpretarea croceană care a răspîndit gîndirea lui De Sanctis, la începutul acestui secol, în această manieră, este cu totul modificată. Referitor la acest subiect, V. Gerratana, *Introduzione all estetica di De Sanctis*, în „Società", Nr. 1—2, 1953; D. Cantimori, *De Sanctis e il Rinascimento* (ibid.); aici se găsesc şi alte eseuri de M. Sapegno şi de G. Ferretti. În numărul 4, vezi S. Romagnoli, *La critica dantesca e De Sanctis*. Vezi de asemenea C. Salinari, *Il ritorno di D. Sanctis*, în „Rinascita", 1953.

[62] Vezi de asemenea cîteva pagini foarte subtile ale unui discipol al lui Lukács asupra evenimentelor politico-religioase din sec. al XVII-lea şi asupra teatrului lui Racine: L. Goldmann, *Le dieu caché*, edit. Gallimard, 1956, în legătură cu aceasta. Cf. De Waelhens, *Dialectique et pensée tragique*, în „Revue Philosophique de Louvain", t. 55, Nr. 46, 1957.

[63] Adică găsim aici mai mult Hegel decît Marx. Din studiul *Capitalului* s-ar putea deduce, dimpotrivă, confirmarea atitudinii lui Marx faţă de conceptele tipice, specifice, în special în afara artei, mai ales în cartea a III-a, în care Marx menţine în domeniul „Procesului general pentru totalitatea întreprinderilor" categoriile specifice din cartea I în domeniul „Procesului de producţie individual". În legătură cu această problemă, v. eseul nostru *L'obiezione di B. Croce alla legge marxistica della caduta tendenziale del saggio di profitto*, în „Giornale degle Economisti", martie-aprilie 1947.

[64] În legătură cu acest subiect, trimitem la studiul nostru: *La finalità in Kant e le leggi empiriche della natura*, în „Rivista critica di storia della filosofia", 1958, Nr. 3.

[65] Cf. *Contributi*, citat, pp. 126, 129—130. G. Lukács s-a ocupat şi de Goethe în eseurile scrise în anii 1930—1940, şi adunate sub titlul *Goethe und seine Zeit*, trad. ital., edit. Mondadori, 1949.

[66] Goethe, *Sprache in Prosa, Über Naturwissenschaft*, secţ. V.

[67] Terminologia lui Lukács este aceeaşi cu a lui Hegel, dar el nu-şi dă osteneala să o justifice printr-o analiză sau prin trimiteri precise. Ea este inversă faţă de aceea a lui Kant. „Singularul" lui Lukács corespunde individualului, acelui *Besondere* al lui Kant, îi corespunde „Particularul". În schimb, *Besondere* al lui Lukács este specificul, tipicul şi corespunde sub unele aspecte lui *Einzelne* kantian (v. *Critica Raţiunii pure*, § 9).

[68] Alain (*Système des Beaux-Arts*, § 43): „pentru mine, nimic nu stă deasupra *Criticii Puterii de judecată*, cu care sînt întotdeauna de acord, fără a trebui să o invoc".

[69] Chiar înainte de cel de al XX-lea Congres (14—24 febr. 1956) s-au manifestat în Uniunea Sovietică, pe urmele lui Lukács, unele revendicări privind libertatea artistică. A

se vedea în acest sens „Bell-Arte“, 1954, Nr. 14; I. Ambrogio, *Il Congresso degli scrittori nell'URSS*, în „Società“, 1955, pp. 311—328; şi darea de seamă cu acelaşi titlu din „La nouvelle critique“, 1955, Nr. 63; Vl. Dneprov, *Méthode et Style*, în „Littérature soviétique“, 1958, Nr. 3. Aceste poziţii sînt depăşite cu curaj de G. Lukács în recentul său studiu, *Semnificaţia actuală a realismului critic*, 1956 (trad. ital., 1957).

[70] Există totuşi pericolul permanent ca tipurile, modelele propuse de artist să pară politicianului revoluţionar prea fixe, inerte şi reacţionare, în sensul că sînt impregnate de o experienţă „trecut-prezent“ şi nu anticipează viitorul. Am menţionat şi mai înainte componenţa reacţionară a unor viziuni literare utopice: Cf. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1953, p. 12. „Politicianul nu va fi mulţumit de artist şi nici nu ar putea fi, deoarece va găsi că acesta se află mereu în întîrziere faţă de timpul său, este mereu anacronic, mereu depăşit de mişcarea realităţii ce-l înconjoară“.

[71] Cf. şi eseurile lui Lukács asupra lui Thomas Mann, adunate şi traduse în italiană sub titlul: *„Th. Mann e la tragedia dell'arte moderna*, edit. Feltrinelli, 1956.

[72] A se vedea mai ales E. Auerbach, *Mimesis Dargestellte wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, 1946 (trad. ital., Mimesis, *Il realismo nella letteratura occidentale*, edit. Einaudi, 1956, cu o introducere de A. Roncaglia); trad. în l. română. Mimesis, *Reprezentarea Realităţii în Literatura occidentală*, trad. I. Negoiţescu, prefaţă de R. Munteanu, Edit. pt. lit. universală, 1967. Cf. şi *Epilogramena zu Mimesis*, un articol polemic al lui Auerbach în „Romanische Forschungen“, Nr. 65, 1950, p. 1—18. Autorul este cunoscut şi pentru studiile sale privitoare la opera lui Dante. A se vedea G. Barberi-Squarotti, *Intorno ad Auerbach*, în „Questioni“, martie-mai 1957; R. Wellek, *Una singolare nozione di realismo*, în „Il verri“, primăvara 1957; M. T. Giannelli, *Sociologia e stilistica in E. Auerbach*, în „Il pensiero Critico“, 1959, Nr. 2.

[73] Lukács a renunţat la analiza realismului lui Gogol, deoarece nu putea aborda opera acestuia în original. Cf. *Mimesis*, Prefaţa. Privitor la problema literaturii ca problemă lingvistică a se vedea Streten Maritch, *Révolution, Passé, Poésie, în* „Critique“, Nr. 131. A se vedea şi C. Audry, *Poésie et Révolution*, în „Temps Modernes“, XIV, Nr. 155, ian. 1959.

[74] *Littérature soviétique*, 1959, Nr. 9 şi 11.

[75] *Poetica del Cinquecento*, edit. Laterza, Bari, 1954.

[76] Cf. „Ideologia e arte“, în *Il verosimile filmico*, Roma, 1954.

[77] Şi pentru el conceptele aristotelice de „asemănare“ şi de „mimesis“ sînt conceptele de bază ale esteticii sale. Putem face o apropiere între intrepretarea sa şi cea propusă de R. McKeon, unul din teoreticienii şcolii din Chicago. „Pentru Aristotel, scria acesta din urmă, imitarea în artele frumoase este reprezentarea unui aspect al lucrurilor, dar

atribuită unui cu totul alt subiect decît cel natural şi pentru motive diferite de cele naturale. Artistul separă forma (nonsubstanţială) de materia sa şi o uneşte cu materia artei sale, cu mediul de care se foloseşte el“. „Asemănarea“ este tocmai coerenţa conformă cu legile mediului *(Critics and Criticism*, 1952, citat).

A se vedea Della Volpe, *Crisi critica dell'estetica romantica*, Messina, 1941; *I. Presupposti critici di un'estetica materialista*, în „Studi filosofici“, 1947; *I problemi e il metodo din una estetica marxista*, în „Pensiero critico“, Nr. 2, 1951; *Il verosimile filmico*, Roma, 1954; *Poetica del cinquecento*, Bari, 1954; *Discorso poetico e discorso scientifico*, în „Actes du III-e Congrès internat. d'Esthétique“, Veneţia, 1956; *Interrogativi di Estetica*, în „Il contemporaneo“, 19.X.1957; *Rousseau e Marx e altri saggi di critica materialistica*, Roma, 1957; Privitor la gîndirea lui G. Della Volpe: G. Morpurgo-Tagliabue, *Un transcendentalismo sperimentale*, în „Rivista critica di storia della filosofia“. 1952, Nr. 2; A. Plebe, *Il concetto di autoverifica in Estetica*, în „Rivista di Estetica“, 1958, Nr. 3.

[78] A se vedea şi Lefebvre, *La conscience mystifiée*, Paris, 1936; *Le matérialisme dialectique*, Paris, 1939, trad. ital., Einaudi, 1949; *Logique formelle, logique dialectique*, 1947; *Vers un romantisme révolutionnaire*, N.R.F., oct. 1957; *Problèmes actuels du Marxisme*, Paris, 1958.

[79] Karl Marx, Introducere la *Contribuţii la critica economiei politice*, 1857; cf. şi *Manuscrise*, 1944. A se vedea şi M. Raphael, *Prudhon, Marx, Picasso*, trei eseuri privind psihologia artei, Paris, 1933.

[80] Cf. noţiunea de „distrugere psihologică“ în opera citată *Il concetto di Stile*, 1951, partea a III-a. A se vedea şi T. W. Adorno, *Dissonanzen*, 1956.

XII. ESTETICA ȘI SOCIOLOGIA

§ 87. – ARTA ÎN SOCIETATE: ESTETICA EMPIRICĂ

Am văzut că un „criteriu estetic“ este prin el însuși social-intrinsec, astfel încît acolo unde va avea întîietate, doctrinele vor înclina spre formarea unei societăți estetice. Să nu uităm totuși că există și doctrine care cercetează raporturile dintre artă și viață socială cu alte metode și alte directive. Pe acestea le putem reduce la o concepție empirică și nu axilogică, descriptivă și nu normativă, materială și nu formală. Este de la sine înțeles că unele din aceste doctrine au două dimensiuni, așa cum am avut prilejul să constatăm și mai înainte.

Fără a ne referi la antecedente dubioase și nu prea probante[1], este sigur că teza privind condițiile sociale ale creației artistice a proliferat în tot cursul secolului al XVIII-lea. Este vorba de un principiu preromantic născut chiar din sursele iluminismului. Elvețianul J. J. Bodmer (1698-1783)[2] îl ridica în slăvi pe Milton ca pe un poet crescut în tumultul mișcărilor revoluționare[3] și schița profilul poeziei germane făcînd să coincidă epocile de splendoare poetică cu cele de libertate[4]. În același timp, Hume, în conflict cu Dubos punea în opoziție influența cauzelor fizice (climat, sînge, sol), ca factori determinanți ai caracterului național, cu cauzele morale, forma de guvernămînt și de edu-

cație[5]. El insista asupra acestora din urmă, fără a exclude însă factorii climatic și economic pentru a explica dezvoltarea științelor și artelor[6]. Am putea spune că, dotat cum era și competent în materie de istoriografie, el a fost primul care a precizat problema raporturilor dintre artă și societate, chiar dacă a făcut acest lucru pe cale aforistică, în maniera secolului al XVIII-lea: „Este imposibil — scria Hume — ca artele și științele să se poată dezvolta în mijlocul unui popor, fără ca acest popor să aibă fericirea de a avea o conducere liberă... A te aștepta ca artele și științele să-și aibă originea în cadrul unei monarhii, ar însemna să accepți o contradicție“[7]. Teza lui Hume coincidea cu aceea a lui Bodmer, chiar dacă gustul său, rafinat și rococo, era opusul celuia al scriitorului elvețian, epic și arhaic. Ecuația artă-libertate, bun gust — democrație, poate fi regăsită în aceeași epocă în gîndirea lui Winckelmann[8] dominînd critica și istoriografia artistică a acestuia. El explica în felul acesta excelența grecilor și corupția gustului, trecînd de la Rafael la Bernini. Factorul etico-politic era considerat ca fiind cel care condiționează procesul artistic[9]. L-am citat mai înainte, în Italia, pe abatele Bettinelli[10].

În felul acesta, pare justificată deosebirea, chiar antiteza, dintre această concepție pozitivă — influența societății asupra artei sau chiar a artei asupra societății, atît timp cît aceasta constituie un fapt, o realitate care poate fi controlată și nu prestabilită (cu toate că nu scutită uneori de erori de perspectivă) — și cea văzută mai înainte, axiologică: influența artei asupra societății ca un scop, ca un „așa trebuie“, ca un raport *a priori*.

Există deci două tipuri, istoric controlabile, de teorii și de cercetări privind raportul artă-societate. Acest raport are o vechime apreciabilă (deoarece o estetică pedagogică și totodată axiologică, așa cum a fost estetica „muzicală“ a lui Platon, este anterioară) și estetica deterministă și-a înfipt adînc rădăcinile în cultura modernă. În secolul al XVIII-lea se discuta despre opoziția dintre un determinism moral și social de tip Hume, iar în se-

colul al XIX-lea am văzut că teoriei lui Semper privind factorii artelor primitive (material, tehnică, funcţiune) i s-a substituit aceea a lui Grosse (condiţionarea economico-socială) pentru a se ajunge apoi la o liberalizare prin conceptul de „intenţie artistică" (*Kunstwollen*) al lui Riegl, înţeles ca o iniţiere liberă, dar condiţionată totuşi de gradul de dezvoltare culturală a unei epoci (*Weltanschauung*). Conceptul de artă al lui Wundt, expus în *Völkerpsychologie*, consta şi el din reducerea fenomenului psihologic la un proces colectiv[11]; fenomenul artei era studiat împreună cu fenomenele sociale: limba şi mitul.

Cu Wundt, studiul evoluţiei artei mai utiliza încă metoda anchetei experimentale. În realitate, principiul *experimentării* uniforme şi abstracte nu concordă cu acela al *experienţei*, variabilă şi istorică. Este cunoscută ironia cu care unul din contemporani respingea metoda psihometrică de studiu prin teste şi experimente a lui Fechner: „o medie arbitrară de judecăţi arbitrare din partea unui număr arbitrar de persoane alese după criterii arbitrare"[12]. Fără a mai vorbi de sărăcia rezultatelor acestor experimentări reductibile aproape toate la „numărul de aur"; iar rezultatele atît de aproximativ! Charles Lalo, care a întreprins un studiu general al programului şi al metodei experimentale, recunoscînd semnificaţia exclusiv psihofizică şi pre-artistică, a acestor „principii" şi „legi" conchidea astfel[13]: studiul preferinţelor formale poate avea o semnificaţie psihologică importantă şi chiar „estetică", dar nu artistică. Mai mult chiar, gîndirea contemporană a respins în mare parte fundamentele acestei teorii: conceptul de *elemente simple* şi *asociaţia* lor. Plecînd de pe aceste baze, rezultatele cele mai serioase au fost obţinute de Helmholtz (1821—1894) cu privire la fenomenul de tonalitate muzicală. Aceste rezultate au fost supuse în zilele noastre unui proces radical de evaluare şi reinterpretare pe baza unei concepţii istorice, deci sociologice: nu există un „ton" permanent, determinat din punct de vedere fiziologic, ci numai unul variabil şi convenţional.

Afirmarea interpretării sociale a fenomenelor de gust a coincis deci cu substituirea metodei descriptive şi comparative celei experimentale[14]. Ea corespunde astfel cu o revenire la empirismul lui D. Hume. La rîndul ei, concepţia sociologică a trebuit să se încadreze într-o viziune istorică.

În acest sens, tezele specialiştilor privind *convenţiile* artistice amintite în capitolul precedent conchid în sensul unei revalorizări a factorului istorico-social[15] şi confirmă în ultimă analiză conceptul marxist referitor la interdependenţa dintre cultură şi structura economică. Şi aceasta nu numai în mod generic, în sensul în care arta este legată de psihologia societăţii, sau în acela în care ea este condiţionată economic, ci în sensul unui raport mai precis între factorul *sociologic* şi factorul *stilistic*. Criticii convenţiilor elisabetane şi teoreticienii din Chicago insitau tocmai asupra faptului că trebuie să se ţină cont, în ceea ce priveşte interpretarea operei de artă, de satisfacţia publicului. Concluziile acestor critici „democraţi" ar putea fi dezvoltate foarte bine în sensul precizării condiţiilor sociale ale publicului şi a raportului dintre situaţia sa economică şi gustul său. Istoricul marxist maghiar Friedrich Antal a acţionat în acest sens în lucrarea sa *Florentine Painting and its social Background* (Londra, 1947). Orice operă este compusă în funcţie de un anumit public şi de ceea ce pretinde el, dar trebuie să adăugăm că, după părerea noastră, cele spuse sînt valabile mai mult în sens stilistic decît din punct de vedere al conţinutului (în timp ce studiile citate privesc mai mult pe acesta din urmă). Calitatea stilistică este aceea care face arta şi ea este în funcţie de anumite „convenţii" formale care constituie un obicei. În afara lor, ea nu are sens şi, de îndată ce ele cad în desuetudine, gustul se transformă, iar opera de artă suferă o eclipsă. Este binecunoscută soarta avută de operele lui Homer, Dante sau Shakespeare în diferite epoci. Rigoarea stilistică fără de care nu poate exista opera de artă este răspunsul la o riguroasă exigenţă a gustului,

proprie unei clase sociale care constituie publicul sau partea sa cea mai importantă. În anumite cazuri, de exemplu în cazul unui teatru dialectal, acest public ar putea fi spectatorii de la „galerie". Arta este un produs care se execută la cerere, chiar atunci cînd artistul se crede liber sau revoluționar. Cererea este cu atît mai precisă, dificilă și rafinată cu cît publicul este mai redus, alcătuit dintr-o elită[16], ca în cazul Atenei lui Pericle, sau al Parisului lui Ludovic al XIV-lea, avînd obiceiuri, idealuri și gusturi cărora artistul trebuie să le răspundă într-un stil precis. În parte, artistul va primi *pattern*-urile prin tradiție și în parte le va inventa inovînd, dar în ambele cazuri răspunzînd gustului și egoismului unei clase. Astfel, formele literare metaforice ale grecilor (*aesteia*) erau considerate ca un limbaj „urban" față de limbajul „rural". Anumite teme obligatorii ale teatrului lui Corneille erau dependente de principiile înaltei burghezii loialiste, ale așa-numitului „*honnête homme*". La fel, poezia dialectală din anumite regiuni moare cînd clasele privilegiate încetează să folosească dialectul respectiv[17]. Suprimați acest public privilegiat cu obiceiurile sale specifice și cu prejudecățile sale, înlocuiți-l cu un public uniform și amorf, neselecționat și maleabil, și condițiile indispensabile pentru formarea stilistică a artei lui Sofocle sau Corneille vor dispărea[18].

De asemenea, nu putem împedica faptul că anumite aspecte a ceea ce se numește azi în Occident *desumanación de la arte*, să nu constituie rezultatul caracterului neutru, din punct de vedere social, al elitei culturale care deține prerogativele gustului, rezultatul imposibilității sale de a ancora într-un strat social calificat din punct de vedere economic și politic.

Consecința este gravă. Arta pare să stea sub semnul unor maledicții sociale: privilegii, exploatare, *Entfremdung* etc. Va dispărea oare arta odată cu anumite clase sociale, tipic precizate și distincte? Și nu vor rămîne decît subprodusele sale: șansonetele, spectacolul, litografia, sau succedaneele sale artificiale: poezia ermetică, armonizarea zgomotelor, suprarealismul? Marx întrevăzuse problema sub o formă inversată și mai puțin periculoasă. Dacă arta este un fenomen social, cum ar putea ea rămîne valabilă după dispariția societății sale? „Dificultatea nu este de a înțelege felul în care arta și eposul grecilor sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială ci de a înțelege cum această artă și acest epos pot să ne procure încă o plăcere artistică și sînt încă, sub un anumit aspect, norme și modele incomparabile"[19]. Am văzut și răspunsul pe care l-a dat Marx: această artă reprezintă o valoare universală și indestructibilă, tinerețea omenirii, fantezia și emoția. Se revine la filosofia istoriei a lui Vico, Herder și Hegel. Însă toate acestea sînt valabile numai pentru arta anumitor epoci. Dar pe urmă? Se va putea spune că arta este conștiința de sine a omenirii din toate epocile? Atunci, ce o deosebește de filosofie? Faptul tehnic, stilul? Dar stilurile sînt legate de clase. Cunoaștem și celălalt răspuns, pe care l-au dat marxiștii mai tîrziu: arta constituie o eternă eliberare de *Entfremdung*. Dar am văzut și inconvenientul pe care îl comportă acest răspuns: de îndată ce arta își atribuie privilegiul non-alienării, orice mod de non-alienare va căpăta formele artei, sau cel puțin ale *frumosului*. Arta și societatea vor dispărea în spatele unei pedagogii estetice.

De aceea trebuie să acordăm o mai mare importanță examinării modurilor de dependență a artei față de societate, decît conceptului de supremație și de influență socială a artei. Primul gen de examen se limitează să ne documenteze asupra criteriilor de gust ale unei epoci, pe baza cărora trebuie să interpretăm o operă de artă, asupra legilor care o regizează și asupra rezultatelor ca expresie a ceea ce se numește *Gesinnung*-ul unei societăți. Examenul poate totodată să pună în lumină condițiile de structură care au influențat asupra gustului și au determinat anumite convenții stilistice, în afara cărora producerea operei de artă nu ar fi nici posibilă și nici inteligibilă pentru noi.

Vom vedea exemple care dovedesc cît poate să fie de liberă și pertinentă o asemenea cercetare și cum poate ea pătrunde în dimensiunile culturale ale unei societăți din punct de vedere estetic, științific, moral, religios etc.

§ 88. GEORGE BOAS, RELATIVISMUL ESTETIC

O asemenea concepție referitoare la faptul artistic poate fi interpretat ca fiind de natură *istoricistă*. Metoda sa va fi aceea a unui pluralism relativist. Această concepție comportă o serie de probleme destul de decorcentante. George Boas, un autor american cunoscut atît prin lucrările sale de cultură filosofică[20], cît și prin cele de estetică[21], a întreprins un examen al problemei înregistrînd un mare succes. El pleacă de la două concepte de bază: *artistry* și *value*. Primul înseamnă conduita artistică conștientă și controlată, reflectată, în conformitate cu anumite principii. Celălalt semnifică preferința, satisfacerea imediată[22]. Dar principiile care prezidează creația sau *artistry* nu sînt criterii universale, ci reguli sociale care în cursul utilizării lor devin imperative inconștiente, standarde, habitudini mentale care pot da naștere și unor forme de obtuziune și de intoleranță de grup. Aprecierea noastră imediată (*value*) este nu mai puțin relativă și subiectivă: nu este posibil să pătrundem în întregime actele altcuiva și sîntem niște proști judecători în privința propriilor noastre acte. Faptul acesta se verifică și în domeniul artei. Practicile artistice tind să se transforme în rituri și, în urma obișnuinței, să se justifice prin ele însele și nu în raport cu rezultatele lor. Modurile artistice care au o valoare instrumentală tind să capete o valoare de scop; vechile forme funcționale sfîrșesc prin a deveni valabile în sine, deci „frumoase"[23]. După cum se vede, Boas dezvoltă principiile acelui *standard of Taste* al lui Hume și putem afirma că face acest lucru în mod mai coerent. În adevăr, Hume conchide pe calea constatării empirice, recunoscînd existența „principiilor unui gust uniform, sădit în natura omenească", în loc de a conchide numai că judecățile de gust au fost mai constante și mai uniforme decît judecățile de adevăr în civilizația noastră (dar numai pînă la epoca lui Hume, ceea ce este de asemenea contestabil).

Valoarea este deci întotdeauna relativă și variază în funcție de o alegere. Relativitatea este o interacțiune dintre trei termeni: artistul, opera de artă și publicul. Artistul este un interpret al mediului social în care trăiește, dar interpretarea sa operează în măsura în care ea este interpretată la rîndul său de către public și în conformitate cu modul în care acesta o înțelege, în măsura în care ea devine, pentru un anumit grup de rit, o disciplină a gustului. Opera de artă este un simbol (ca pentru Richards sau Susanne Langer) și, ca atare, ea reclamă un interpret și o interpretare[24]. Dar și unul și cealaltă variază: istoria criticii se suprapune peste istoria artei și o întregește[25]. Opera de artă este o necunoscută determinabilă prin întîlnirea dintre *intenția* autorului și *interpretarea* publicului, dar fiecare din acești doi termeni este la rîndul său greu de determinat deoarece pe niciunul nu-l putem cunoaște fără celălalt termen. Ierarhia operelor de artă, scara aprecierilor critice este deci relativă și aproximativă, deoarece îi lipsește un criteriu de verificare și rămîne subiectivă, ea derivă din *impresie* și din *reflecție* (*valoare* și *artistry*) care sînt două *standarde* sociale.

Cu toate că Boas dezvoltă mai ales aspectul relativist și pluralist al esteticii cu efecte distructive antidogmatice, nu ne este greu să recunoaștem și consecințele pozitive, mai ales atribuirea crescîndă a unei responsabilități care rezultă de aici pentru artă[26]. Faptul de a considera arta ca o interacțiune completă între artist, operă și public este specific, în epoca respectivă, nu numai lui Boas și Heyl sau Potter, dar și Lefebvre și nu este deloc neglijabil[27]. El provine dintr-o conștiință istorică din ce în ce mai dezvoltată și chiar exasperată a culturii contemporane[28].

§ 89. – HERBERT EDWARD READ (1893–1968)

În cadrul doctrinelor axiologice și utopice, care mergeau spre un declin pedagogic și arcadian, am văzut că arta coincidea cu perfecționarea omului și a societății. Pentru doctrinele empirice și descriptive lucrurile stau însă cu totul altfel: arta este o interacțiune, totdeauna complexă și instabilă, de inițiative individuale și de condiții sociale, în care creația și bucuria nu coincid niciodată fără conflict. Raporturile dintre artist și colectivitate sînt mereu ambigui și problematice.

Interesul pentru aspectul social al artei a fost întotdeauna mai activ în critica anglo-saxonă decît oriunde în altă parte. Un exemplu în acest sens este Herbert Read.

Cazul lui Herbert Read este cel mai ciudat din critica contemporană. El nu este un filosof, nici un teoretician sistematic, ci un critic al artei figurative dar care posedă cel mai bogat patrimoniu cultural cunoscut astăzi. Un spirit răutăcios ar putea spune că acela al lui Benedetto Croce era modest, prin comparație. El ar adăuga că este vorba de un patrimoniu care nu este nici construit, nici moștenit. Moștenim ceea ce ne este transmis printr-o școală, printr-o metodă sau o tradiție, ori pe calea unei dezbateri speculative. Read l-a împrumutat mai degrabă de la gînditorii contemporani. Nu s-ar putea vorbi la el despre o poziție filosofică particulară. El face de fiecare dată apel la teorii diferite pentru a încadra și justifica experiențele sale de critică figurativă care trebuiau să se sprijine pe un sistem. Și totuși Read este o personalitate. Cel mai frumos elogiu pe care îl putem aduce inteligenței sale constă în faptul că experiențele sale îl fac în mod constant să recurgă la teorie, dar să nu se ancoreze niciodată într-o teorie. Sub acest aspect, Read este criticul contemporan cel mai bine informat și cel mai neliniștit.

Opera principală a lui Read, în care el încearcă să dea o teorie generală a artei, dealtfel foarte pe scurt, este *The Meaning of Art* (1931), scriere

la care autorul se referă mereu în operele care au urmat-o[29]. Trebuie să ținem seama totuși de faptul că întreaga carieră a lui Read este o îmbogățire continuă de probleme, un amalgam de argumente și că nu trebuie să căutăm în ea principii riguros coerente și nici măcar o catalogare a lor. El a plecat de la un principiu care amintește de Croce și totodată de Vico: „arta... concepută nu ca un ideal rațional, ca dorință de a atinge prin eforturi penibile o perfecțiune intelectuară, ci... ca un stadiu al istoriei ideale a omenirii, ca un model de expresie prelogică, un „ceva" necesar, inevitabil și organic, limbajul epocii eroice, expresia unui eroim imaginativ în viața artistului din orice epocă". Ca puțini din contemporanii noștri, Read a recunoscut semnificația noțiunii de „fantasia" (imaginație) a lui G. B. Vico și aceasta l-a făcut să adere la conceptul crocean de *intuiție* („*Croce theory... that art is perfectly defined when simply defined as intuition, has proved to be much more illuminating than any previous theory*"). El a susținut de asemenea cu tărie principiul original al lui Croce: anume acela că inteligența presupune intuiție, că conceptul comportă imagine, că logica implică estetică, chiar dacă mai pe urmă el a trebuit să recurgă, pentru a susține această idee, la teorii gestaltiste sau semantice carei pot masca originea.

Dacă Read a aderat la conceptul crocean de intuiție — expresie, n-a făcut acest lucru fără să aducă și unele modificări conceptului. Acest concept îi permite să substituie noțiunea de *formă* celei de *frumusețe*. Dar forma, izolată și analizată în ea însăși, este tot frumusețe; nu facem altceva decît să aprofundăm în modele imuabile și cu oarecare întîrziere (1931). conceptul de *frumos*, deosebind diferite tipuri de frumuseți, în special două: o frumusețe nordică, abstractă și stilizată, și o frumusețe mediteraneană, organică și realistă. Ele nu se deosebesc de cele două tipuri identificate mai înainte de Worringer și Schmarsow. Arta clasică greacă înseamnă concilierea lor minunată. Dacă forma, astfel concepută, nu se deosebește de

frumos, arta, dimpotrivă, se deosebește: ea este mai mult decît formă, este expresie emoțională. Read stabilește astfel o diviziune empirică în trei părți: *percepția* practică, *forma* estetică și *expresia* artistică. Împărțirea aceasta ni se pare fericită și nouă, cu condiția însă de a nu-i uita caracterul aproximativ. Considerăm în special ca învechită definiția dată de el *esteticii*. După H. Read, forma estetică este „armonia relațiilor formale dintre percepții", este *aranjarea* multiplului divers într-un ansamblu unitar, ceea ce a constituit dintotdeauna conceptul abstract al frumosului.

Dar cum se va putea trece de la forma *estetică* la expresia *artistică?* Read ajunge aici datorită unei distincții platoniciene (și de asemenea thomistă, familiară în Anglia după Hutcheson) între forma *absolută* și forma *relativă* (Hutcheson vorbea despre *absolute beauty* și *comparative beauty*, iar frumosul și forma coincideau)[30]. Read nu aderă întrutotul la *Significant Form* a lui Clive Bell, ci dimpotrivă insistă asupra „formei relative" care este adaptarea la conținut. Avem arte vide de conținut, forme pure, în special artele primitive, de exemplu olăritul, și altele care nu sînt decît conținut, ca portretul pictat[31]. Read se zbate între tendința formalistă a artei primitive și recunoașterea conținuturilor proprii ale artei evoluate. Odată pusă problema în acest mod, ca alternativă între *pulchritudo vaga* și *pulchritudo adhaerens* și între arta primitivă și arta evoluată, el nu se poate împiedica, poate cu părere de rău, de a opta pentru cea din urmă. Am văzut că și formaliștii continentali aparținînd *Sichbarkeit*-ului recunoșteau formelor un conținut emotiv. Pentru Read, conținutul emoțional este acela care face dintr-o formă estetică o formă artistică. Sensul estetic există constant în om, deoarece facultatea de percepție provenită din simțuri este relativ constantă, chiar dacă modurile de *aranjare* a datelor sensibile sînt foarte variate. Așadar, după el, ar trebui să spunem că arta nu evoluează într-un sens strict *estetic* și aceasta pentru că, pen-

tru el, simțul „estetic" al omului este un „element permanent și are o valoare colectivă, socială. Factorul „expresiv" dimpotrivă, este individual și variabil.

Read a ezitat mereu între predilecția pentru forma abstractă și recunoașterea conținuturilor emotive. Pentru aceasta, el amintește întrucîtva de Utitz. Pentru a explica aceste conținuturi el a recurs, la început, la teoria *Einfühlung*-ului, în *The Meaning of Art*, apoi la psihanaliza lui Freud, în *Art and Society*, 1937, și în *The Philosophy of Modern Art*, 1952[32]. Ca atare, arta are o rădăcină psihologică, dar Read ajunge la rezultate axiologice. Expresia nu comportă propriu-zis o comunicare de sentimente printr-o excitație simpatică, așa cum vroia Tolstoi, ci o „înțelegere". Read se învîrtește mult în jurul acestui concept, fără a ajunge la un rezultat satisfăcător. Cu metoda sa obișnuită de a recurge la teze filosofice ca la niște soluții prefabricate, el încearcă să precizeze caracterul universal și pozitiv al emoției artistice (care este *release* și nu *relaxation*, pasivitate, cum sînt sentimentele psihologice, *sentimentality*). În acest scop el folosește cînd conceptul de „purificare" aristotelic, cînd pe acela de „superego" freudian. În orice caz, universalitatea conținutului, datorită căruia putem deosebi de exemplu portretul operă de artă veritabilă de un simplu portret-studiu psihologic, este paralelă cu perfecțiunea formei, cu *aranjamentul* percepțiilor. În felul acesta, criteriul estetic și criteriul artistic coincid: *Who sees the one in the many, sees the many in the one.*

Dacă am putea face o obiecție, este aceea că astfel criteriul „estetic" prevalează încă în gîndirea lui Read, în ciuda deosebirii precise făcute de el între „estetic" și „artistic" (formă și expresie). Mai ales după *The Meaning of Art*, valoarea socială a artei a fost din ce în ce mai mult identificată de el în inerența procesului *estetic* în procesul evolutiv al inteligenței umane. Înainte de a se dezvolta sub o formă discursiv-intelectuală, spiritul se dezvoltă în conformitate cu un proces non-

discursiv; la origine, realitatea este învățată prin mijlocirea imaginației. „Cunoașterea nonreprezentativă“ și „nondiscursivă“ are deci pentru el o importanță antropologică fundamentală, ca altădată conștiința intuitivă pentru Croce și conștiința simbolică pentru Cassirer. Dar este vorba de o cunoaștere *estetică*, care nu este în mod necesar artistică. „Eu consider — declara Read într-o conferință din 1951 — că arta, *sau ca să folosim o expresie mai exactă, experiența estetică*, este un factor esențial al evoluției umane“. Obișnuința formală, *Will-to-form*, este inerentă percepției însăși. Aceasta, printr-o necesitate de adaptare la mediu, tinde prin natura sa spre împlinire, spre forma „bună“ (adică spre perfecțiune care este echilibru și simetrie), fapt presupus de Read care combină tezele psihologiei gestaltiste[33] cu cele ale evoluționismului bergsonian. Frumosul, esteticul ca atare, joacă un rol de *Urphaenomen* goethean. Din această dispoziție a apărut rafinamentul percepțiilor omului și dezvoltarea aptitudinilor sale selective și, odată cu aceasta, producerea de reprezentări figurative, mai întîi schematice, apoi naturaliste și, în fine, stilizate în funcții rituale. Facultatea estetică, „capacitatea de a proiecta și de a confrunta imaginile“, într-un cuvînt *aranjamentul*, este principiul oricărei organizări mentale a omului și interpătrunde activitatea sa tehnică și rituală, înainte de a se traduce în facultate logică și în concepte.

După cum se vede, mai ales momentul *estetic* al artei este acela pe care Read îl valorifică ca funcție sociologică, dar nu în conformitate cu o dimensiune normativă și axiologică, ci descriptivă și evoluționistă[34]. Concluziile sale nu sînt niciodată utopice sau arcadiene. El este conștient de importanța pe care o are factorul estetic inerent funcționalității formelor de artă utilitară, de artă aplicată sau de artă populară, el nu ascunde faptul că, înainte de a fi o cauză, arta este un efect social. O societate perfectă, am spune noi, nu cunoaște arta (chiar Platon, în *Republica*, era pentru o societate imperfectă și, cu cît o concepea

mai imperfectă — trecînd prin *Politeia* la *Legi* — cu atît făcea un loc mai larg artei).

Dezvoltarea pe care Read a dat-o funcțiunii sociale a artei ca *artă*, adică ca funcțiune de descoperire a valorilor, pare, dimpotrivă, mai precară. Este adevărat că la originea elementarei amintiri eidetice și a primelor figurări artistice, el a descoperit un interes, o pasiune care trebuie că s-a tradus inițial printr-o atitudine rituală, magică, un act propițiatoriu sau un exorcism[35]. Este însă tot atît de adevărat că Read își îndreaptă întreaga atenție spre procesul perceptiv și spre rezultatul estetic și mult mai rar spre procesul sociologic (și nu numai psihologic, freudian) care dau naștere acestor imagini. Avem impresia că, dimpotrivă, figurările artei au fost întotdeauna veritabile embleme morale, ideograme fanteziste și patetice care au constituit un document și o regulă de moravuri pentru societate.

Read își îndreaptă întregul interes spre ancheta psihologică. Sociologia lui H. Read este psihologie aplicată și în orice caz nu iese din cadrul recomandărilor utile și permise, iar pedagogia sa nu cade, din fericire, într-un estetism social. El a și consacrat numeroase lucrări problemei artei ca instrument educativ[36] inspirîndu-se din recentele teorii psihologice (Jung, Bullough). În special desenele copiilor i se par a fi excelente mijloace pentru a diagnostica și individualiza aptitudinile lor intuitive, aptitudini pe care el le împarte în opt categorii: de organizare, impresionistă, ritmică, structurală, enumerativă, tactilă, decorativă și imaginativă. A recunoaște aceste aptitudini înseamnă a sesiza individualitatea copilului, iar a le cultiva echivalează cu a permite omului să-și păstreze vitalitatea, căci cînd încetăm de a fi copii, sîntem deja morți: *„When we are no longer children, we are already dead“*. El se întîlnește aici cu Ruskin pentru a recomanda întoarcerea la intuiție, la sensibilitate, la viziunea inocentă (*innocent eye*)[37] pe care europeanul prins în plasa intereselor practice le-a sacrificat în favoarea mentalității matematice sau experimentale. Este însă o întoarcere la

Ruskin prin concepţia lui Bergson care are un caracter mai mult etnic decît social. Corolarul său este recomandarea de a cultiva calităţile intuitive prin exerciţiul şi gustul estetic, pentru a evita atrofierea printr-o intelectualizare şi mecanizare excesivă, adică pentru a evita o deformare psihologică. Acelaşi strigăt de alarmă îl lansase şi Whitehead cu cîţiva ani înainte în cuvinte şi mai apocaliptice încă: *„The soul cries aloud for release into change. It suffers the agonies of claustrophobia...“.* Dar, la Read, pedagogia nu cade niciodată în utopie; enunţul preceptelor nu este niciodată separat de observaţie, calitate pe care Read o deţine probabil de la profesiunea sa de critic. Fineţea gustului său este universal recunoscută.

§ 90. – CRITERIILE UNEI SOCIOLOGII A ARTEI

În secolul al XIX-lea raportul artă-societate se punea aproape numai în mod normativ: rolul artei era acela al unui imperativ omenesc faţă de societate. La rîndul său, orice teorie sociologică a artei includea de asemenea acest raport — normele pe care societatea le impunea artei erau nişte imperative pe care aceasta trebuia să le retransmită societăţii. De-abia în secolul al XX-lea caracterul ştiinţific descriptiv s-a extins la anchetele privind raporturile artă-societate.

Charles Lalo a fost cel care a studiat în acel timp problema în modul cel mai riguros. Amintim în legătură cu aceasta mica sa lucrare *L'art et la vie sociale*[38]. Lalo împărţea estetica sociologică în trei capitole: Primul, influenţa societăţii asupra artei; al 2-lea, influenţa artei asupra societăţii; al 3-lea, un studiu intermediar asupra aspectelor sociale ale structurilor artei (reguli, dispoziţii, legi evolutive etc.). Trebuie să precizăm totuşi că acest studiu nu a avut urmări în cultura franceză; el a rămas o temă scolastică şi Lalo însuşi şi-a modificat apoi metoda întrucîtva, lăsîndu-se antrenat de alte probleme[39]. Şocul ultimului război pare să fi atras însă atenţia culturii

franceze asupra raporturilor artă-societate, fapt care a fost favorizat şi de noua orientare fenomenologică a filosofiei franceze. Cercetarea *eidetică* a fenomenologiei şi cercetarea *tipologică* a sociologiei au unele puncte de contact, ceea ce nu vrea să spună totuşi că noul mod de a trata problema lasă complet de o parte căile vechii metode pozitiviste; ea le reparcurge, cercetînd în mod mai larg şi mai bogat diversele sectoare.

În acest sens deci ni se pare că trebuie să interpretăm anchetele cele mai semnificative apărute în ultimii zece ani. Acestea au fost, după cunoştinţa noastră, cele ale lui R. Bastide (*Art et societade*, în portugheză, St. Paul, 1945, şi în spaniolă, Mexic, 1947)[40] şi cele ale lui P. Francastel (*Art et sociologie*, „Année sociologique“, t. V, 1940—1948; *Technique et esthétique*, „Cahiers internationaux de sociologie“, 1948, t. V)[41].

R. Bastide deosebeşte: 1) analiza funcţiunilor pe care diverse grupuri sociale le exercită asupra artei (funcţia conservatoare sau inovatoare); 2) influenţa artei asupra societăţii, adică rezultatele pe care le produce arta asupra conştiinţei colective, asupra raporturilor sale şi instituţiilor sale (ceremonial, modă, simboluri, obiceiuri etc.). W. Deona[42] dăduse un exemplu din prima categorie, Focillon din cea de a doua[43]. La rîndul său, Francastel a propus orientarea cercetărilor în special spre o analiză a mediului în care a crescut şi în care lucrează artistul şi apoi asupra destinaţiei mesajului operei de artă. El se interesează în mod deosebit de „mesajul“ formulat în limbaj plastic, figurativ, mai mult decît în cel literar. În cele două metode sociologice — aceea a lui Bastide şi aceea a lui Francastel — regăsim dubla schemă activă a lui Lalo: examenul raporturilor societate-artă şi artă-societate care coincid cu influenţa publicului asupra artistului şi a artistului asupra publicului.

Trebuie să mai amintim două studii care pun problema raporturilor dintre artă şi societate într-un mod atît de ciudat, încît nu pot fi trecute cu vederea.

Primul îl datorăm lui Ugo Spirito: *Fuzione sociale dell'arte* (1956)[44]. Orice artă este legată de o viziune generală a lumii şi, în consecinţă, de o societate, de un cerc de experienţe comune şi exclusive. Chiar puritatea sau autonomia artei, teoretizată de atîţia esteticieni moderni, nu înseamnă o degajare, ci o angajare metafizică: metafizica societăţii burgheze, metafizica individului, a subiectului liber şi creator. Romantismul, boema, arta pentru artă, arta pură, anarhia, suprarealismul etc. au fost pur şi simplu roade ale individualismului. Dar nici mişcările socialiste contemporane nu merg mai departe, nici ele nu au propus un ideal al persoanei umane diferit. Este acelaşi ideal extins la un număr mai mare de indivizi, la proletariat.

Cealaltă lucrare aparţine lui N. Abbagnono: *Arte, linguaggio, società* (1951)[45]. Şi acest autor recunoaşte că arta este controlată de mediul social. Tradiţiile, instituţiile, interesele de clasă influenţează asupra activităţii sale; artistul, mai ales artistul zilelor noastre, încearcă să se degajeze. Dar mai există şi celălalt control, acela pe care artistul îl exercită la rîndul său asupra societăţii. Şi observaţiile autorului în legătură cu acest aspect sînt foarte pertinente. Arta este limbaj, este o activitate semantică liberă, independentă de uzul comun. Asta introduce simboluri noi sau noi moduri de folosire a simbolurilor care a) evocă şi întăresc tendinţele constituite, sau b) constituie noi tendinţe. Avem aici de a face cu o diferenţă importantă. Un lucru este înnoirea simbolurilor care îmbogăţesc prin cîteva noi semnificaţii dispoziţiile omeneşti stabilite înainte, şi altceva este înnoirea chiar a acelor dispoziţii. Tendinţa incontestabilă a artei moderne este aceea a unei înnoiri libere a comportamentelor omeneşti, a transformării imprevizibile a destinului indivizilor şi al grupurilor. Această activitate existenţială este specifică artei moderne şi ea explică caracterele sale atît de cunoscute: degajarea de orice tradiţie şi de orice conţinut obligatoriu, modificarea continuă a stilului, căutarea perpetuă, pluralitatea direcţiilor, heterogenitatea.

În încheiere, acum, concepţia descriptivă a culturii contemporane se aplică la fel raportului artă-societate ca şi aceluia societate-artă. Ambele moduri încetează de a mai fi unilaterale, înlăturînd primejdiile pe care le-am văzut în paragrafele precedente. Dimpotrivă, ambele pot da naştere unor anchete foarte concrete fiind înzestrate cu o autentică putere de pătrundere şi eficienţă. Aceasta se petrece, avem impresia, cînd cercetarea descriptivă devine *istorică*, şi ancheta normativă *tehnică*. Ceea ce deosebeşte aceste cercetări este că în asemenea cazuri ele sînt dialectice şi se implică şi se integrează reciproc. Aceasta este valoarea anchetelor esteticii sociologice contemporane cînd ea nu se mai limitează la exerciţii programatice, sumare şi laborioase. În acest sens vom putea vorbi despre recentele cercetări concrete pe care le abordăm acum[46].

§ 91. – ESTETICĂ ŞI ISTORIOGRAFIE

Estetica sociologică poate întîmpina două reproşuri: că este periculoasă, cînd foloseşte mijloace pedagogico-utopice, şi că este de prisos, cînd adoptă procedee descriptive. Şi totuşi, chiar în zilele noastre ea a ajuns la rezultate impresionante, specificîndu-se tot mai mult în cele două direcţii indicate mai sus: determinismul a devenit determinarea *istorică*, iar concepţia normativă şi axiologică s-a precizat într-un interes *tehnico-funcţional*.

Să începem cu prima orientare.

Autoritatea acelor specialişti în artă care, nesatisfăcuţi de critica estetică pură au înţeles necesitatea de a integra istoria artei şi a gustului în aceea a culturii, s-a afirmat din ce în ce mai mult. După aceea, ei au trecut la istoria economică şi socială[47]. Analiza condiţiilor şi fundamentelor operelor de artă permite sesizarea semnificaţiei şi chiar a sensului formal al acestora. Nu există „formă semnificantă" decît pe planul istoric. Viziunea istorică face corp comun cu formele unei opere de

artă — edificiu, tablou, poem — exact la fel cum ansamblul edificiului face corp comun cu o colonadă sau cu un timpan, iar poemul întreg cu un cînt sau cu un vers.

În stadiul în care a ajuns astăzi cercetarea sociologico-estetică, devine posibil să apreciem contribuțiile venite, începînd cu secolul al XIX-lea, prin metoda deterministă și metoda tipologică. În numărul acestor contribuții intră studiile școlii pozitiviste și ale școlii istorice de la Viena, cele de *Kulturgeschichte* și de tipologie formalistă, dar și lucrările inspirate de psihanaliză sau de *Gestalttheorie*, precum și cele ale institutelor economico-sociale sau de etnologie și antropologie etc. Anchetele privind preistoria și mentalitățile primitive, magia și mitul, economia și clasele sociale, necesitățile și tehnicile, obiceiurile și ceremoniile, ideologiile și doctrinele, domeniul politic și viața operelor de artă, gusturile și stilurile, ca și concepțiile exotice asupra artei, au contribuit toate la formarea unei viziuni sociale semnificative asupra operei de artă[48]. Mentalitatea istorică și „istoricistă" nu și-a dovedit niciodată valoarea mai bine decît în acest domeniu[49]. Un examen explicativ sau chiar numai o simplă enumerare a acestor contribuții ar constitui un adevărat catalog și ne-ar antrena în afara limitelor esteticii, în domenii paralele sau mult prea îndepărtate. El ar pune în lumină sfera de radiație sau de interrelații a interesului estetic, dar ar contraveni unei reguli statornicite și obligatorii aici de a circumscrie subiectul.

Din acest punct de vedere, operele autorilor școli din Viena, Riegl, Dvořak, Schlosser și susținătorii lor, din care mulți au colaborat la „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (condusă de Max Dessoir între 1905 și 1937 și de Müller-Freienfels între 1938 și 1943), capătă și mai multă importanță. Am văzut că interesul istoric pentru arta arhaică sau clasică nu i-a împiedicat să rămînă permeabili celor mai deconcertante) experiențe contemporane — cubismul sau expresionismul — ba chiar le-au încurajat și chiar dacă nu și-au dat adeziunea totală, au rămas inte-

resați de problemele respective. Hauser care a scris cu mult talent și cu o bogată documentare o schiță de *istorie socială a artei*, aparține acestei școli[50]. Să nu uităm totuși că încă în 1909, în a sa *Histoire de l'Art* și în 1911 în *L'art Médiéval* și în fine în tratatul său de estetică *L'esprit des formes*[51], Elie Faure concepea evoluția artelor ca una care reflectă evoluția organismelor sociale recunoscînd în Cézanne mai ales un simptom social.

Trebuie să amintim, în primul rînd, că datorăm școlii de la Viena primele studii sistematice asupra literaturii oamenilor de artă. Numai de atunci a putut fi luminată istoria artelor frumoase prin cuvintele teoreticienilor contemporani și prin mărturisirile artiștilor înșiși. Lucrările lui J. von Schlosser în acest domeniu fac autoritate. Istoricul de artă de astăzi nu va putea ajunge la *Kulturgeschichte* fără a trece pe aici. Dar este mai ales datorită savanților de la Warburg's Institute că obiectele de artă au început să fie privite cu un extraordinar succes ca documente de cultură.

Grupul de specialiști de la Warburg's Institute, întîi la Hamburg și apoi la Londra, a adus una din cele mai importante contribuții în acest domeniu[52], aceea a unui spirit de analiză aliat cu metoda unei riguroase cercetări erudite. În fruntea acestor specialiști trebuie să-l cităm pe fondatorul institutului, Aby Warburg (1866—1924), cu studiile sale asupra artei și culturii italiene în timpul Renașterii. În unul din ele, el punea în relief (sub o anumită inspirație nietzscheeană) înclinarea pentru efectele dinamice din care s-a inspirat gustul societății umaniste și sensul de reacție al schemelor statice ale Evului Mediu[53] pe care l-au luat, ca urmare, pentru umaniști, imitația clasicismului. Un alt eseu studia influența astrologiei asupra artei și culturii Renașterii[54]. Numai cine ar încerca să restrîngă interesul sociologic la studiul claselor economice ar putea să neglijeze semnificația sociologică a unor asemenea cercetări.

Cercul de la Warburg a suferit cu deosebire influența lui Ernst Cassirer[55], unul din membrii săi și elev al lui H. Cohen, neokantian din Școala de

la Marburg. Un studiu al lui Cassirer privind conceptul frumosului platonician a precedat şi anunţat una din operele majore ale cercului, aceea a lui E. Panofsky asupra evoluţiei principiului idealităţii artei[56], evoluţie studiată după documente puse la dispoziţie mai ales de tratate aparţinînd secolelor al XV-lea, al XVI-lea şi al XVII-lea. Simţul istoric era atît de dezvoltat la Panofsky, încît el a încercat să stabilească dialectica diferitelor categorii ale viziunii în raport cu dezvoltarea istoriei artei, în felul lui Hegel[57]. În acest sens, deosebit de eficient este mai ales un studiu de ansamblu asupra evoluţiei perspectivei picturale. El pleacă de la perspectiva grecilor (care a variat, reflectînd la început atomismul lui Democrit, apoi scepticismul lui Pyrrhon) ajunge la perspectiva gotică, apoi la cea a Renaşterii italiene, matematică, datorată noului spirit raţionalist; pe urmă trece la perspectiva luministă, arbitrară şi subiectivă a lui Rembrandt şi, în fine, la perspectiva geometrică neeuclidiană a artei abstracte recente[58]. Totul, chiar şi titlul, dovedesc în mod evident influenţa lui Cassirer[59]. Din studiul lui Panofsky iau naştere apoi analizele lui D. Frey asupra compozantei spaţiale a stilului Gotic şi Renaştere şi asupra rolului lor în istoria spiritului[60]. Panofsky a fost primul, pe urmele lui Cassirer, care a conceput istoria perspectivei nu ca istoria unei tehnici care progresează, ci a diverselor aptitudini culturale legate de teoriile matematice şi fizice şi de vederile filosofice ale fiecărei epoci.

Putem considera Institutul Warburg ca fiind un centru de studii din cele mai pertinente şi documentate privind raporturile dintre artă şi cultură. Împreună cu şcoala de la Viena, el a realizat pe deplin în fapt ceea ce un specialist francez a avut ideea să propună ca program de abia în 1951: „a se arăta interesul excepţional de a stabili legături de metodă sau ipoteze cu alte discipline care se află în progres — epistemologie, matematică, antropologie, etnografie — fără a mai vorbi despre necesitatea unei informaţii pusă la punct în materie de istorie literară sau de filosofie“. Sînt

chiar termenii lui Francastel şi, în adevăr, cercetările Institutului Warburg au deschis calea recentelor sale studii asupra viziunii spaţiale a picturii, din Renaştere pînă în zilele noastre, studii în care evoluţia limbajului figurativ este analizată cu deschidere spre sociologie. Din secolul al XV-lea pînă în cel de al XIX-lea, un grup de savanţi a construit un mod de reprezentare picturală a universului în funcţie de o anumită interpretare psihologică şi socială a naturii, întemeiat pe un ansamblu de cunoştinţe şi de reguli de acţiune“[61]. În Evul Mediu, formele erau concepute în conformitate cu un criteriu tipologic, semnificant mitic. Renaşterea a produs o viziune în perspectivă care este efectul unei întregi concepţii ştiinţifice a naturii şi, de asemenea, a unei „distanţe psihice“ dintre natură şi om. Astăzi, spaţiul cu trei dimensiuni, sintetic şi unitar, al artei europene din Renaştere este pe cale de a se dezintegra într-o viziune „topologică“ pluralistă, analitică şi discontinuă. Acest proces care s-a afirmat în mod deschis cu primitivismul lui P. Gauguin, s-a accelerat apoi în mod irezistibil[62]. Criteriul lui Francastel este de a nu pierde niciodată din vedere, în cursul unui examen al stilurilor şi al tehnicilor, „paralelismul dintre modalităţile de experienţă plastică şi tendinţele fundamentale ale civilizaţiei contemporane“ (p. 263). Un critic american, S. Giedion[63], studiind istoria arhitecturii de la Renaştere pînă în zilele noastre, făcuse deja o apropiere între conceptul de spaţiu (şi de timp) şi evoluţia societăţii şi a culturii tehnice. Obiectul studiului lui Francastel este pictura şi se poate spune că analiza sa este mai erudită şi, în acelaşi timp, mai speculativă. El ia de la tradiţia formalistă principiul funcţiunii gnoseologice a artei: „ca toate limbajele, arta vizează şi ea organizarea şi descrierea cîmpului perceptiv al omenirii“[64]. Şi Fiedler schiţase o paralelă între arta figurativă şi limbaj; Francastel le apropie pînă la asimilare: arta este un limbaj. „Orice obiect ca şi orice semn este o creaţie colectivă, un teren de întîlnire între oameni. Omul creează obiectele cum

creează cuvintele" (*ibid.*). El nu ar fi ajuns la această concluzie fără Institutul Warburg, fără Panofsky și fără Cassirer (ne gîndim de asemenea la noțiunile de artă considerată ca limbaj simbolic și la pictură ca o creație de noi spații virtuale în opera Susannei Langer). Pe de altă parte, mai mult decît oricare alt estetician specialist din Franța, el a receptat din partea Institutului Warburg acel sens și simț istoric pe care fondatorul său îl căpătase de la Burkhardt. Și în domeniul metodologic Francastel recunoaște că sociologia, deși distinctă de istorie (deoarece studiază tipuri și relații mai mult decît verifică fapte), este cu atît mai eficientă cu cît se apropie mai mult de faptele istorice[65].

Ultima operă a lui Francastel, *Artă și tehnică în secolele al XIX-lea și al XX-lea* (Editions de Minuit, Paris, 1956) este scrisă în lumina acestei concepții istorice și documentare. În ea, autorul cercetează și dezvoltă raporturile dintre artă și civilizație continuînd analiza începută în lucrarea precedentă. Aici, în noua lucrare, el studiază nu numai raportul dintre formele spațiale și concepțiile științifice contemporane, ci și (și mai ales) complexitatea raporturilor lor cu procesul cunoașterii și al tehnicii civilizației contemporane (*praxis*), dominația omului asupra naturii. Această cercetare minuțioasă pune în lumină felul în care arta este condiționată de *mediu* și faptul că ea este un instrument de comunicare care condiționează *mediul*.

O altă concepție, opusă sub un anumit aspect, celei pe care am discutat-o mai sus, dar care, ca și ea, pleacă de la un punct de vedere particular pentru a ajunge la o perspectivă de ansamblu asupra artei și societății, este aceea care consideră procesul artistic ca un procedeu de geneză antropologică, mai puțin istorico-social și mai mult psiho-social. Dar, în felul acesta, ne depărtăm de metoda istorico-critică, apropiindu-ne de fenomenologia pură. În acest sens, un gen artistic, în loc de a fi studiat ca un comportament de cunoaștere și ca o operație practică și verificabilă, este redus la o dispoziție psihică cu o metodă introspectiv-psihanalistă[66]. O asemenea încercare a fost făcută

de curînd pentru arta cinematografică de E. Morin[67]: cinematograful este o manifestare a aptitudinii imaginative, pur onirică și magică. Din aceste premise introspective, Morin trage unele concluzii interesante cu caracter sociologic care concordă în parte cu cele ale lui Francastel (asupra caracterului civilizației actuale, „civilizație a ochiului")[68]. Ne-am fi așteptat să-i vedem ajungînd, parțial, la un studiu sociologic mai net angajat, adică politico-social (de exemplu: industria cinematografică privită ca o „industrie a visurilor"), dar E. Morin se eschivează de la aceasta.

Cercetări stilistice extraordinar de aprofundate în sensul psihologic și sociologic sînt cele ale lui Th. Wiesengrund Adorno (chiar dacă metoda folosită este discutabilă): *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949[69]. În chip de veritabilă și nefericită Casandră, T. W. Adorno denunță numeroasele dezavantaje pe care arta, muzica în special, le întîmpină în societatea capitalistă de azi: regresiunea aptitudinii de a asculta a publicului în masă, reglementarea modalităților stilistice de către o birocrație politică, reducerea artei la un joc care se împopoțonează cu aparențe științifice, falsa autonomie, libertatea echivocă a muzicii foarte recente (dodecafonia, pointilismul, muzica electronică etc.) ale cărei forme sonore își dobîndesc valoarea numai în raport cu valorile tradiționale etc. În adevăr, teza evoluției stilistice ca evoluție socială n-a rămas circumscrisă în artele figurative; ea s-a manifestat în același timp și în domeniul muzical. Să ne amintim de opera lui G. Dyson, *The progress of music* (Oxford, Univ. Press, 1924)[70] și de originalul studiu al lui E. Lowinsky, atît de apropiat de subiectul studiat pînă acum, *The concept of physical and musical space in the Renaissance* (American Musical Society, 1941).

În ceea ce privește literatura, ar fi imposibil să cităm toate operele, sau numai pe cele mai importante, scrise în legătură cu raporturile dintre literatură și societate. Am putea cita astfel autorii aparținînd școlii din Chicago și pe unii *new-critics*[71]. Am putea de asemenea grupa sistematic și

semnala diferitele lor concepții despre societate și literatură, ceea ce ar fi dealtfel foarte interesant, dar ar fi într-adevăr imposibil să ne achităm aici de o asemenea sarcină.

În sfîrșit, dacă ni s-ar cere să justificăm enumerarea pe care am făcut-o de studii de istorie a artei cu caracter sociologic, față de zecile de studii pe care am omis să le cităm, ar trebui să spunem că studiile menționate ni s-au părut a constitui un fel de „eșantioane". Și aceasta pentru două motive. Considerentele sociale folosite de ele provin nu dintr-o analiză a conținuturilor[72], ci dintr-o analiză stilistică. În plus, concluziile lor ne îngăduie să ajungem în mod util la un considerent nu numai istoric, dar și teoretic de artă: ele constrîng de multe ori pe autor să-și prelungească cercetarea și să tragă concluziile asupra artei moderne[73]. Totuși, chiar numeroasele studii strict istorice care se raportează la anumite situații sau probleme[74] și la anumite semnificații sociale ale artei și, mai ales, la valorile pe care le exprimă[75] mărturisesc și ele inerența esteticii în sociologie și, invers, indisolubilitatea lor de care trebuie să ținem seama dacă vrem să înțelegem deplin societatea și arta[76].

§ 92. – ESTETICĂ ȘI TEHNICĂ. EVOLUȚIA ARHITECTURII

O altă metodă eficientă pentru a face estetică sociologică este de a considera opera de artă în raport cu scopurile sale și, prin urmare, în raport cu mijloacele și cu modurile de a le înfăptui. Problema artei se prezintă în acest caz ca o problemă tehnică, dar dacă ne gîndim bine, cu cît problema se va pune mai accentuat în mod tehnic, cu atît se va pune de asemenea și în conformitate cu o normă socială.

Lucrul este evident pentru o artă cum este arhitectura. Chiar dacă tehnica este un ansamblu de procedee pentru a ajunge în condiții determinate la „frumosul pur", la „frumosul inerent", la „expresiv" sau la „util", în orice caz ea aspiră spre

un scop. Dar, odată cu acest scop dispare frumosul pur, „finalitatea fără scop". Vedem acest lucru petrecîndu-se în arhitectură. Construcția cea mai gratuită (fîntînă, fronton, stîncă ornamentală în stil baroc) are din punct de vedere tehnic un scop, — dacă nu o destinație utilă, cel puțin un scop agreabil sau chiar pur estetic. Chiar dacă în acest ultim caz frumosul n-ar mai fi pur, deoarece este frumos în mod intenționat, el ar fi, în termeni kantieni, finalitate formală *obiectivă*. Faptul este inerent considerentului tehnic în artă și nu putem face nimic fără el. Nu numai pentru specialist sau pentru amator, dar chiar și pentru profan, un edificiu frumos este un edificiu bine făcut, „reușit", calificativ care include aprecierea unei anumite tehnici. Chiar Kant, care este mereu considerat ca autorul unei concepții nonfuncționale a artei[77], nu a gîndit altfel; arta nu este frumosul pur, ci „frumosul inerent". El a recomandat a nu se introduce în contemplarea estetică a unui edificiu considerente practice (morale, sociale, economice)[78]. Dar nu și de a nu ține seama de semnificația formei sale. El n-a spus niciodată să privim un palat sau o altă operă de artă ca pe o lalea (unul din exemplele sale de frumos pur, natural). Dar, cînd un secol mai tîrziu, arhitecții stilului „liberty" construiau case în formă de lalea, lucrul n-a fost făcut fără o intenție precisă, chiar dacă uneori ei nu erau conștienți de acest lucru. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, bancherii în redingotă și frumoasele doamne cu volane vroiau să lase impresia că sînt cărăbuși sau libelule și că locuiesc în case-flori. De ce să ne mirăm? Știm noi oare ce năzuiau să fie seniorii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea?[79].

În cazul arhitecturii lucrurile sînt mai simple decît pentru celelalte arte, deoarece aici scopul este ceea ce este util, un util ușor de precizat, — individual și social. Un cititor ar putea considera, la prima vedere, un poem ca ceva inutil, dar nu va face același lucru cu un edificiu. Chiar dacă îl consideră inutil din punct de vedere material, deoarece nu este locuibil, va recunoaște că este

util proprietarului său sau cel puțin comunității, prin luxul pe care îl etalează sau prestigiul pe care îi conferă. Altfel, l-ar considera ca pe o eroare. Dar el se gîndește că a fost construit desigur cu un anumit scop. Chiar un labirint de pietre ar putea să pară „un capriciu". Orice arhitect care are puțină practică știe că acestea nu sînt doar ipoteze, ci intențiile reale ale cumpărătorilor și publicul este alcătuit din cumpărători virtuali.

În legătură cu aceasta trebuie să amintim că în arhitectură orice capătă un caracter social, mult mai vizibil decît în oricare altă artă, deoarece aici totul se pune ca o problemă de mijloace și scopuri, iar mijloacele (materiale, tehnică, prețuri) interesează economia socială, iar scopurile (moduri de viață, de expunere, de activitate) se raportează la habitudinile sociale. Totuși, principala problemă a arhitecturii este aceeași pe care o găsim și în celelalte arte: *funcționalitatea* este și ea o problemă de *expresie* artistică.

Întreaga problemă a arhitecturii moderne începînd din secolul al XIX-lea pînă în zilele noastre a constat în eliberarea de convențiile stilistice moarte și în căutarea unei expresii noi. Dar a crea forme noi însemna a da naștere unor noi conținuturi, unor noi obiceiuri. De aici decurge semnificația socială a cercetării tehnico-stilistice. Chiar revolta împotriva vechilor stiluri și revenirea la altele nu mai puțin vechi a avut în secolul al XIX-lea un scop moral. Ceva asemănător se produsese cu un secol înainte cu neoclasicismul. Problema arhitecturii contemporane a fost mai puțin aceea a eliberării de vechile tehnici și stiluri, cît eliberarea de vechile finalități și, totodată, mai puțin căutarea unor noi tehnici și a unor noi materiale (fierul, sticla), cît a unor noi scopuri. Materialul înnoirii moderne, fierul, a fost folosit cu îndrăzneală în Anglia din secolul al XVIII-lea (faimosul pod de la Coaltrookdale datează din 1778), dar el nu a intrat în construcțiile de locuințe decît pe continent și spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, odată cu stilul Art Nouveau[80]. Invers, reînnoirea stilului în construcție și

decorație s-a produs cu mult înainte, odată cu revenirea la neogoticul *Arts and Crafts* care constituia un fel de rebeliune împotriva stilului Renaissance, stilul oficial al epocii. Dar în ambele cazuri, fie cu revenirea la vechi materiale și vechi stiluri, (cărămida aparentă, neogoticul), fie prin recurgerea la noi materiale și stiluri (fierul, Liberty), se căuta o autenticitate expresivă. În ambele cazuri, edificiul era conceput ca un instrument eficient pentru viața de toate zilele, o viață trăită în Anglia în conformitate cu un ideal de intimitate protestantă, de mică *gentry* presbiteriană, în neogoticul lui W. Morris. Și o viață trăită, pe continent, în conformitate cu un program hedonist de satisfacție pasională, sau, pur și simplu, fizică, în stilul „Liberty". A urmat adoptarea în acest stil a unor forme care coincid perfect cu teoriile estetice ale *Einfuhlung*-ului. Fiecare detaliu de interior trebuia să traducă și să sugereze mișcările corpului: urcarea pe o scară, oprirea pe un palier, așezarea la o fereastră, apucarea unei clanțe sau deschiderea unui sertar. Scara prevenea mișcarea, coloana ridica plafonul așa cum o servitoare ar ține un pahar, fereastra se deschidea spre exterior, clanța te invita să o apuci. Pe suprafațe erau pictate profiluri decorative filiforme care prelungeau mișcările structurilor și articulațiilor, dînd o impresie de confort[81]. Astăzi, asemenea efecte ni se par grotești și ne fac să bănuim că arhitecții și decoratorii stilului Liberty erau înzestrați cu un anumit spirit de persiflaj față de clienții lor. Adevărul este însă că ei erau însuflețiți de cele mai bune intenții. Pictura corespunzătoare era aceea a lui Boldini și nu aceea a lui Hodler.

Cele spuse nu diminuează întru nimic meritele stilurilor *Art Nouveau, Liberty, Jugend Stil* sau *Secesion* care au contribuit toate la eliberarea de vechile modele constructive, propunînd altele noi[82], dar confirmă tendința „expresivă" a acestor construcții. Cu secolul al XX-lea tendințele Liberty se dezvoltă într-o asemenea măsură, încît ajung să se contrazică. Tendința decorativă a stilului Art Nouveau era înțeleasă în general ca o prelungire

a motivelor de bază ale construcției. Astfel, ea devenea o accentuare „expresionistă" și nu numai expresivă, și aceasta într-un mod atît de tranșant încît, pînă la urmă, structura și funcțiunile acestor motive au devenit simboluri în sine (Mendelsohn, Poeltzig). În felul acesta a luat naștere arhitectura *expresionistă*, soră a picturii expresioniste contemporane, care s-a dezvoltat mai ales în Germania.

Cealaltă tendință a arhitecților europeni ținînd de Art Nouveau a fost de a se îndrepta spre o simplificare a planurilor, cu decorații mai puțin aparente, spre o raționalizare evidentă (Wagner, Behrens, Loos, Van de Velde)[83] pentru a ajunge la arta campionilor raționalismului: W. Gropius și Le Corbusier. Raționalismul se întemeiază printre altele, pe principiul că formele stereometrice sînt mai funcționale, — dau un maximum de rezultate cu un minimum de mijloace și realizează astfel idealul perfecțiunii clasice. Trebuie să le acceptăm *a priori*. Și, în adevăr, Le Corbusier revenea la aplicarea complicată și minuțioasă a numărului de aur (*Modulor*-ul său). Această căutare a unui *maximum de economie și de rezultate* explică folosirea unor măsuri și forme invariabile, standardizate și, uneori, de elemente prefabricate (Gropius), ca și structurile îndrăznețe pe piloni pentru a face loc la treceri dedesubt, grădinile pe acoperișuri (Le Corbusier) etc. La bază stătea un principiu deductiv.

Tendința de revenire la gotic a lui Morris a traversat oceanul și s-a dezvoltat în arhitectura colonială organică a lui Wright. Libertatea planului de construcție, țîșnirea ca dintr-o necesitate interioară, funcționalitatea sa intrinsecă și nu dedusă din afară, în opoziție cu arta raționalistă, o construcție „nu zidită ci născută cu adevărat" (ca să vorbim ca Vasari), crescută „aproape ca un animal" (cum scria altă dată L. B. Alberti), devin programul acestei arhitecturi. Prezentîndu-și proiectele în 1910[84] Wright exalta „spiritul gotic", spiritul lui Morris. Arhitectura sa, care se raporta la arhitectura alpestră, iubită de Ruskin, și la goticul rustic preferat de Morris, era inspirată de idealul de viață al pionierilor americani instalați în sînul unei naturi solitare. Casa devenea „tovarășa naturală a omului și a arborilor".

Pe de altă parte, regăsim în construcțiile lui Wright tendințe apropiate de cele ale stilului *Art Nouveau*, (în special tendința spre *Einfühlung*) care în climatul colonial nu mai ia un caracter superficial și futil, ci unul hotărît și robust. Este totuși și aici vorba de o „manieră", de un gust îndoielnic. În adevăr, o înclinare spre prostul gust umbrește calitățile incontestabile ale acestei arhitecturi: fantezia și libertatea cu care Wright aplică principiul său, principiul organicist. Edificiul este considerat ca un mediu pus în slujba locuinței; el se impune și se concretizează fără a asculta de norme raționale, ci urmînd direcții dictate de viață, ca o celulă în plină dezvoltare. Modul de viață al unei colectivități în permanent contact cu natura a impus acest principiu. De aceea, capodoperele sale, rămase celebre sînt *prairie-houses* și *usonian-houses.*

Pentru cel care are în vedere rezultatele artistice particulare, nici una din construcțiile raționalistului Le Corbusier, ale organicistului Wright sau ale elevilor lor nu-i va da deplină satisfacție. Este imposibil să nu recunoaștem în construcțiile lor un anume abuz programatic care miroase a manieră. Dar totodată este imposibil și să negăm coerența și originalitatea celor două tendințe. De fapt, ar fi ușor de tranșat discuția considerînd ambele teorii drept soluții legitime ale unei probleme constructive în situații naturale și sociale deosebite. Astfel, nimic n-ar putea să pară mai afectat decît o *prairie-house* transportată pe Coasta de Azur și nimic mai artificial decît o locuință colectivă a lui Le Corbusier construită într-un oraș american de talia Marsiliei (care însă nu ar avea nevoie să se înghesuie, ci ar putea să se dezvolte liber).

Concepțiile arhitectonice ale unor Le Corbusier, Gropius, sau Wright se prelungesc și în concepțiile lor urbanistice care-și capătă astfel justifica-

rea; ele se referă la diferite concepţii privind interacţiunea cu mediul: casă-oraş pentru Le Corbusier, casă-uzină pentru Gropius şi casă-natură pentru Wright. Este neîndoios că operele unor Le Corbusier, Gropius şi Wright se află în concordanţă cu destinul artei contemporane. Această artă este atît de afectată de problemele sale urgente, încît programul în care s-a angajat depăşeşte realizarea şi aceasta îi sporeşte atracţia. Numai eliberaţi de această aservire vom putea recunoaşte că operele cele mai reuşite ale arhitecturii moderne sînt cele ale artiştilor la care tendinţele expresioniste, raţionaliste şi organice s-au contopit nu prin sincretism, ci printr-o maturaţie evolutivă. Nici un exemplu nu este mai convingător în acest sens decît arhitectura lui Mendelsohn (după 1924) şi aceea a lui Asplund[85].

Direcţiile arhitecturii recente reprezintă, după cum am văzut, tot atîtea curente estetice. La fel stau lucrurile şi în ceea ce priveşte artele decorative (mobilier, obiecte, instrumente folosite curent în viaţa de toate zilele). Limitîndu-se la cele două direcţii pe care le-am expus mai înainte în mod dialectic dar sumar şi oarecum abstract — raţionalismul şi organicismul — putem spune că ele trăiesc mai mult prin mişcările culturale create de autorii lor[86] decît în rezultatele arhitectonice. Cel mai bine reprezentat în Europa este fără îndoială curentul raţionalist al primilor ani din acest secol. Este cel mai bogat în individualităţi şi cel care se resimte cel mai mult de pe urma experienţelor cubiste şi abstracte ale picturii contemporane. Lucrul este valabil în special pentru programul artiştilor grupaţi în 1917 în jurul lui Teo Van Doesburg printre care figura şi olandezul P. Mondrian. Revista lor, „De Stijl", a publicat în 1919 un manifest care preconiza o comunitate socială care putea fi şi o „comunitate spirituală" şi propovăduia „sacrificiul ambiţiilor individuale" şi solidaritatea întru frumos. Solidaritatea întru frumos este internaţională, este „internaţionala spiritelor" (cel de al treilea manifest din 1921). Frumosul este proporţie şi măsură, antiindividualism

şi antinatură „Artistul modern distruge iluzia relaţiilor himerice ale individualismului şi distruge şi natura. El pune pe primul plan relaţiile plastice elementare care constituiesc lumea". În acest sens ei s-au autointitulat *neoplasticişti.*

Ideile acestea, ostile individualismului şi fanteziei, existau deja în concepţiile lui H. Van de Velde[87], belgianul care a întemeiat în Germania Institutul de artă de la Weimar. Începînd din 1922, artiştii de la „De Stijl" au început să colaboreze la Weimar în cadrul şcolii de „arte şi meserii" condusă acum de W. Gropius, la care participau artişti ţinînd de *Arts and Crafts* şi de *Blaue Reiter.* Şcoala a fost apoi transferată la Dessau într-un imobil, construit de Gropius — *Bauhaus.* Între 1925 şi 1930 a apărut o serie de publicaţii editate de această şcoală, seria *Bauhausbücher,* în care pot fi citite eseurile lui Gropius, Van Doesburg, Mondrian, Klee, Kandinsky, Oud (arhitectul neoplasticist cel mai dotat) etc.

Opera lui W. Gropius[88] completează pe aceea a lui Van Doesburg. Şi el propune rigoarea geometrică, dar şi într-un sens tehnic şi funcţional, nu numai estetic. Raţionalizarea nu se mai referă numai la gust, ci şi la funcţiunile omeneşti (repaus, familie, muncă). Această tendinţă este împinsă la extrem cu o plăcere tiranică de Le Corbusier[89]. Aici nu mai este vorba de supunerea individului faţă de obiectivitatea frumosului şi de exigenţele funcţionale, ci de un ideal de ordine socială abstractă. „Individualismului, un produs al febrei, noi preferăm banalul, comunul, preferăm regula excepţiei. Comunul, regula, regula comună, ni se par a fi baza strategică a mersului spre progres şi spre frumos". Regula este un factor estetic şi social. „A clasifica, a tipiza, a fixa celula în elementele sale. Economie. Eficienţă. Arhitectură!" Găsim la el un gust purist (cum a fost definit de el), geometric (se poate vorbi de influenţa lui Cézanne), dar mai ales organizator şi sistematic. Idealul său este construcţia de tipuri, de celule imuabile, care se îmbină la diverse scări, atît în arhitectură cît şi în urbanism. El a întocmit un

plan al orașului ideal în 1922, iar în 1925 l-a aplicat la orașul Paris (4 milioane locuitori), apoi în 1932 la Geneva (500 mii locuitori). Anvers și Stockholm în 1933[90]. Le Corbusier a sfîrșit prin a subordona liniile regulatoare (atît în arhitectură cît și în urbanism) unui model unic, dedus din regula de aur, pe care l-a numit *Modular* (obținut ca un raport între înălțimea omului și înălțimea sa cu brațele ridicate. Fiecare din cele două dimensiuni este apoi divizată în funcție tot de numărul de aur; rezultă unele raporturi geometrice care amintesc de Mondrian. Totuși, aceste rapoarte nu sînt inventate, ci sînt obținute numeric)[91].

Le Corbusier a unificat structura imobilelor, de la mica vilă pînă la marele edificiu, după un tipar unic: plan liber, ferestre orizontale, un fel de cutie susținută de piloni, cu grădina și strada pe dedesubt, iar acoperișul mascat printr-un atic și cu o grădină suspendată.

Toate concepțiile europene studiate pînă acum concordau pentru a face să coincidă raționalitatea cu sociabilitatea, aceasta din urmă fiind înțeleasă ca sacrificarea individului în folosul colectivității, a personalității în fața valorilor organizării. S-a întîmplat însă că mulți din cei mai mari arhitecți europeni, mai ales după apariția nazismului în Germania și după închiderea școlii *Bauhaus*, au emigrat în Statele Unite (W. Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn). Aici însă, spre sfîrșitul anului 1947, un sociolog celebru, specialist în urbanismul american, L. Mumford, a stîrnit o agitație în domeniul artistic, denunțînd într-un articol din „The New-Yoker"[92], inumanitatea acestei arhitecturi. El se făcea ecoul observațiilor care apăruseră cu cîteva luni mai înainte în „The Architectural Review" din Londra într-o serie de articole în care se dădea exemplul arhitecților suedezi care erau mai spontani, mai fanteziști și mai puțin abstracți[93]. La rîndul său, Mumford cita exemplul stilului californian numit „Bay Region". În aceeași perioadă, criticii americani care contribuiseră cel mai mult la răspîndirea arhitecturii funcționaliste (H. R. Hitchcock, S. Giedion), își

modificau atitudinea respingînd funcționalismul geometric și înclinînd spre o semnificație organică a arhitecturii. Începînd din 1941, un arhitect finlandez de geniu, A. Aalto, susținea problema *umanizării* arhitecturii[94], făcînd și o demonstrație practică. Chiar din 1930, un alt artist, suedezul E. G. Asplund[95] realizase o arhitectură rațională și totodată regională, pe de-a întregul umană și organică. Învățătura practică și teoretică a lui F. L. Wright (1864—1959) cu privire la o arhitectură umană și organică, antitradiționalistă și antiraționalistă, în stare să salveze individualitatea în sînul societății, găsește un răsunet puternic în acest climat[96]. Temperament zgomotos, Wright și-a enunțat ideile în cursul cîtorva conferințe ținute la Londra în 1939, ca un fel de Declarație de Independență a Arhitecturii[97].

Miezul lor era constituit de o reluare accentuată a polemicii neogoticului lui W. Morris, împotriva clasicismului. Este totuși de netăgăduit că Wright și-a expus ideile cu o limpezime critică pe care nu a atins-o nici unul din înaintașii săi. El preconiza un edificiu considerat ca un spațiu dinamic, ca o extindere a interiorului[98], în chipul în care un animal își modelează cochilia în funcție de necesități. A construi este o operă instinctuală, o operă a imaginației și a rațiunii, în spiritul artei gotice[99]. În schimb, Wright identifica raționalismul cu clasicismul și clasicismul cu rigoarea pedagogică, convenția socială, tradiția moartă. Termenul „organic" care nu este nou (fusese folosit și de maestrul lui Wright) este greu de definit cu precizie, dar este foarte ușor de înțeles; el implică libertatea de compoziție, spontaneitatea, aderența la mediul natural, independența față de geometrie, sugestia *a posteriori* față de experiență (obiceiuri, necesități) și nu deducerea regulelor *a priori* (estetice și logice), căutarea nu a frumosului, ci a bunului[100]. Este evident că, în ceea ce privește acești termeni, controversa este mai ales programatică. Edificiile raționale, cînd sînt frumoase sînt de asemenea bune și umane; mai mult încă, sînt adevărate. Ceea ce îi unește pe Wright și Gropius,

dincolo de deosebirile dintre ei, ca altădată pe Morris și Van de Velde[101], este aspectul moral al sincerității, refuzul minciunii. Nu este cazul să discutăm aici[102] principiile tehnice la care a recurs Wright pentru a-și susține programul și nici care sînt rezultatele stilistice obținute sau care este filosofia din care s-a inspirat.

Fără îndoială că gîndirea sa are unele legături cu conceptul de organicism propriu naturalismului american contemporan, dar mai puțin în sensul fizico-nuclear de tip Whitehead, cît în sens umanist și social de tip Dewey. „Forma adevărată are totdeauna un caracter organic — scria Wright — este un principiu de structură, de autoritate, de arhitectură... este constituția unei societăți" (*Autobiography*). Restul este reflexul unei dispoziții generale a epocii, mai mult decît al unei inițiative personale[103]. Este deci important de subliniat preocuparea socială constantă care însoțește și care își imprimă viguros amprenta atît în teorie cît și în practică. Controversa anticlasicistă și antiraționalistă capătă un sens în angajamentul său de a da satisfacție personalității individului, de a oferi case cu „caractere" particulare, în care individul poate „să trăiască cum vrea" și nu cum îi sugerează o predispoziție funcțională, în mod „democratic" în sensul anglo-saxon, adică individualist. *„Democracy is primarily of the individual!"*, scrisese maestrul său Sullivan (*Kindergarten Chats,* ed. 1947, p. 97). „Casa este oglinda psihologică a omului", spunea Wright. Să mai adăugăm, în sfîrșit, că pentru el, ca și pentru Ruskin și Morris, dependența dintre arhitectură și societate este reciprocă. „O arhitectură organică implică o societate organizată. Acolo unde nu există un sistem echitabil de viață pentru om, adaptat dezvoltării sale și apt a-l face mai bun, nu cred că există speranță pentru o arhitectură bună" (*Autobiography*)[104]. Totuși, în ciuda caracterului tehnico-preceptist (ba chiar profetic) al învățăturii sale, Wright nu a căzut în extrema unei pedagogii estetice. Arhitectura nu salvează societatea. Nimic nu confirmă mai mult acest adevăr decît experiența tinerei arhitecturi italiene,

clarvăzătoare, dar înăbușită de situația politică dintre anii 1930 și 1940[105].

Nici un episod nu ni se pare că ilustrează mai bine interesul pe care asemenea probleme ale artei îl prezintă pentru societate și semnificația pe care o oferă studiul lor pentru sociologie, decît aventura artei moderne a construcției, programele sale, experiențele sale și discuțiile stîrnite (raționalism și organicism, colectivism și individualism).

§ 93. – ARTIZANATUL ȘI TEHNICA

Problematica socialității artei s-a prezentat și sub un alt aspect, acela ar raporturilor dintre artă, tehnică mecanizată și producția industrială.

Știm cît de mult regretau Ruskin și Morris producția manuală industrială și ce tendință socială îi inspira. Programul lor a suscitat un viu interes pe continent. Numai în Belgia au apărut în interval de cîțiva ani[106] patru asociații surori ale curentului „Arts and Crafts". N-au lipsit însă nici neîncrederea și ostilitatea. În Franța, ei erau considerați drept socialiști reacționari și, la sfîrșitul secolului, apăruse dilema: Ruskin sau Durkheim; cultul gustului tradițional sau progresul științific. Inutil să mai spunem spre care din cele două tendințe înclina tineretul. Totuși, ideile prerafaelite dominau noile școli de artă de pe continent. Astfel, la Nancy, decoratorul ebenist E. Gallé se făcea ecoul acestor tendințe: artizanatul este o sursă de frumusețe pentru că el conferă bucuria creației. „Această artă va avea o soartă fericită deoarece ea va fi produsă cu plăcere și cu conștiință de către muncitori"[107]. La expoziția din 1909 de la Paris el și-a luat ca deviză „Munca este bucurie". Era declarată astfel lupta deschisă împotriva mecanizării și diviziunii muncii. O atitudine analoagă găsim în sînul *Secesiunii* vieneze. J. Hoffmann, întemeietorul mișcării artizanale „Wiener Werkstätte" proclama: „Domnește încă aici, la Viena, un nobil dispreț, pentru produsul industrial, fabricat în serie. Continuă să existe încă idealul adevă-

ratei meserii, a ceea ce este creat şi executat de o aceeaşi persoană. Noi credem că opera noastră trebuie să fie frumoasă pentru ca să facem să renască bucuria de a trăi"[108]. Influenţa lui Morris este evidentă.

Diferenţa dintre producţia personală a meşteşugarului şi producţia anonimă a maşinii ce apare în prim plan chiar la un autor contemporan ca Herbert Read[109]. În realitate, ea prezintă mai mult un interes sociologic decît unul estetic (şi o vom regăsi ca atare la sociologul G. Friedmann)[110]. Ea priveşte modalitatea de producţie, dar este extrinsecă în raport cu rezultatul produsului. Pe noi nu ne interesează dacă un obiect a făcut bucurie creatorului său, cînd el a produs acest obiect. Faptul că sîntem emoţionaţi apoi, cînd recunoaştem în acest obiect mîna meşteşugarului, modificările aduse lucrării şi poate chiar unele greşeli, aceasta se referă la sensul uman care se întovărăşeşte cu un efect estetic, sau este pur şi simplu un interes antropologic şi istoric (să ne imaginăm, de pildă, cîte vieţi au costat piramidele). Faptul nu priveşte opera de artă ca atare.

Această atitudine nu putea rezista în faţa noii realităţi economico-sociale care constă în distribuirea producţiei pe o piaţă de consum din ce în ce mai largă. Problema artizanală s-a transformat şi ea. Ea nu mai constă în a crea corporaţii artizanale pentru menţinerea şi protecţia muncii manuale, ci în a construi şcoli în care să se studieze noi modele şi posibilitatea executării lor în conformitate cu noile tehnici. Este evident că stăpînirea tehnicilor mecanice condiţionează azi ideaţia, aşa cum o condiţiona altădată abilitatea manuală. O reînnoire a artei decorative este posibilă tocmai datorită maşinii. Acesta a fost programul a doi pionieri de geniu: belgianul H. Van de Velde la şcoala de artă decorativă de la Weimar pînă în 1919, apoi W. Gropius[111] tot la Weimar (1919—1925), şi pe urmă la Dessau (1926—1928) ca director al *Bauhaus*-ului. Pentru amîndoi, problema era aceea a educaţiei artistului în epoca tehnicii. Tipografia, ebenisteria, ţesăturile erau aici materii

specifice, în afară de sculptură şi arhitectură. Problema ciclului „creaţia şi execuţia de către o singură persoană" (termenii aparţin lui Hoffmann) nu se mai punea într-o epocă în care orice muncă este o muncă de echipă. Pe de altă parte nu se lucra altfel nici în atelierele-prăvălii ale meşterilor de altă dată.

Reconcilierea dintre artă şi tehnică, realizată de noile şcoli de meserii, sustrage meşteşugul de sub influenţa tradiţiei conservatoare fără să-i răpească demnitatea. Ba dimpotrivă, conferindu-i-o. Un anumit *standard* de producţie nu-l mai umileşte pe artist, ci-l exaltă; el valorifică formele pe care le-a creat; modelele sale nu mai sînt exemplare unice pe care şcolarii sau ucenici le pot imita în chip aproximativ, ci sînt destinate a fi reproduse pentru a satisface un mare număr de cunoscători. Acum arhitectul devine şi decorator. Decoraţia este prelungirea construcţiei, fapt care nu exista înainte. Caracterul artizanatului trebuie totuşi să se transforme. Înainte, meşteşugul era legat de o realitate — tradiţia — care acum este perimată. De aci înainte, trebuie ca meşteşugarul să fie el însuşi un artist sau să fie executantul fidel al proiectelor unui artist. Aproximativul şi rutina producţiei tradiţionale nu mai sînt posibile astăzi. Problema lui Van de Velde şi Gropius constă tocmai în a înlocui repetiţia şi modificarea modelelor tradiţionale de către meşteşugar cu elaborarea de noi prototipuri. Astfel s-a ajuns la experimentele revoluţionare ale lui Gropius de la *Bauhaus* care i-au scandalizat pe contemporani. Şi astfel s-a ajuns la colaborarea unor artişti cum au fost Kandinsky şi Klee[112].

Noile principii care prezidau transformarea artizanatului în producţie la scară industrială sînt în număr de două: principiul *standardului* şi cel al *funcţiunii* formelor. Efectul imediat şi provizoriu a fost o declasare a artelor decorative în mintea celor care nu ştiau să le disocieze de tradiţia meşteşugărească. Este ceea ce s-a petrecut cu A. Loos (1870—1933). Cu el, „funcţia" triumfă în arhitectură, care este teoretizată polemic ca opusă con-

strucţiei. Orice stilism este respins ca anacronic. Omul modern nu are decît interese practice şi nu stilistice. Dacă totuşi mai există bizarerii stilistice în munca meşteşugărească, trebuie să le tolerăm ca o compensaţie faţă de strădania umilă a meşteşugarului — ele îi procură bucuria muncii. Dar omul evoluat nu caută bucurie nici în munca sa nici în rezultatele muncii dacă este vorba de un obiect ornamental frumos; el o caută în altă parte, în artele superioare, — muzică sau poezie. Dacă analizăm mai îndeaproape gîndirea lui Loos, putem spune că există arte ale frumosului — util sau funcţional (arhitectura), şi arte ale sublimului (muzică şi poezie). Între ele nu-şi poate găsi locul agreabilul şi decorativul. Această formă de frumos („decorul", ceea ce *per se nobis placet*)[113] poate fi tolerată la omul ignorant; pentru omul cultivat este o crimă. *Ornament und Verbrechen* este chiar unul din titlurile articolelor lui Loos şi cel mai celebru[114]. Astfel, printr-o curioasă îngustime de vederi, el nu admitea posibilitatea unei reînnoiri a artelor decorative, în afară de cazul folosirii unor noi materiale; din acest punct de vedere, el a fost întrucîtva profet. El aşeza mobile de stil aparţinînd indiferent cărei epoci, în camere moderne. El confunda decorativul (*decorum*, satisfacerea unei nevoi stilistice) cu ornamentalul, decoraţia extrinsecă. Apoi, el identifica pur şi simplu arhitectura cu construcţia, frumosul cu iraţionalitatea, esteticul cu utilitarul.

Cu Loos se impune conceptul de formă-funcţie şi arta sa îngăduie lămurirea echivocului acestui concept. Să nu uităm că Loos reacţiona nu numai împotriva falsului stil academic aplicat la construcţii, ci şi împotriva stilului *Art Nouveau* născut din funcţiunea constructivă, dar devenit apoi autonom şi satisfăcînd astfel o nevoie de *Einfühlung* (cum este cazul cu Van de Velde). De aceea Loos a luptat împotriva oricărei preocupări stilistice. Stilul nu trebuie să fie decît satisfacţia funcţiei însăşi. Dar problema este: ce înseamnă o funcţie?

Construcţiile sale (vila Karina 1906, imobilul Steiner 1910, Looshaus 1910, imobilul Rufer 1922, imobilul Tristan Tzara 1923, imobilul Müller 1930 etc.) au exterioare foarte golaşe, subordonate proiecţiei spaţiale a interiorului (*Raumplan*), dar acest interior este bogat în marmură şi lemn preţios şi totul este finisat pentru a te simţi în intimitate şi pentru a da impresia acestei intimităţi. Cu alte cuvinte, construcţiile sale sînt tot atît de „expresive" ca şi cele mai reuşite locuinţe de stil Liberty care erau şi ele funcţionale.

Numai că cele ale lui Loos erau concepute în vederea unei vieţi comode şi higienice iar celelalte în vederea unei vieţi hedoniste şi reprezentative; fiecare tip de locuinţă trebuia să satisfacă o clientelă diferită. Chiar excesele stilului Liberty erau „funcţionale" (cum fuseseră şi cele ale barocului şi rococoului) şi erau adaptate unor anumite necesităţi. Şi azi chiar aceste forme ni se par logice şi le putem considera ca fiind faţada unui anumit mod de viaţă adecvat societăţii respective. Formula *Form follows Fonctions*[115] este valabilă nu numai pentru arhitectura raţională, ci pentru orice gen de arhitectură şi de mobilier — pentru orice formă nouă împotriva oricărei forme vechi care nu mai corespunde exigenţelor timpului respectiv.

§ 94. – ESTETICA INDUSTRIALĂ

Problema raporturilor frumuseţe-utilitate, formă-funcţie, îşi pierde caracterul naiv şi limitat, dacă conceptul de „funcţie" devine el însuşi problematic. Altfel ea ar ajunge la un determinism elementar, acela al formulei *Artis solo domina necessitas*, afirmată la sfîrşitul secolului trecut ca o consecinţă a concepţiei lui Semper[116]. Dar acolo era vorba de un paleo-funcţionalism sau de un protofuncţionalism. Problematizarea este astăzi în curs şi sub acest aspect conceptul de funcţionalism se integrează în *Estetica industrială* modernă (*Industrial Design* sau *Industrielle Formgebung*)[117]. Se ridică totuşi o obiecţie şi anume aceea că proble-

matizarea este de multe ori oferită mai degrabă ca un rezultat cunoscut dinainte decît ca o problemă care urmează să fie de acum înainte aprofundată.

Conceptul de frumuseţe funcţională este un concept evident antikantian a cărui origină poate fi aflată în naturalismul eclectic din cea de a doua jumătate a secolului trecut[118]. Am văzut, în adevăr, că secolul al XIX-lea revenea adesea la poziţii precritice (cf. cap. I). Separaţia propusă de Kant între frumos şi hedonistic, între frumos şi raţional, frumos şi artă, fiind respinsă, frumosul începea să fie din nou perfecţiunea, şi nu numai în conformitate cu un model matematic, ci ca un raport economic între mijloace şi scop, ca „finalitate internă", conform principiului teleologic al vieţii organice; modelul său era biologic, evoluţionist. Am găsit aceste idei mai ales la J. M. Guyau (cf. § 4), idei în care prevala aspectul naturalist, spontan şi vital. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1904, E. Souriau, într-o lucrare intitulată *La beauté rationnelle*, a accentuat acest aspect de raţionalism utilitar, în opoziţie declarată cu conceptele kantiene. „Nu poate exista conflict între frumos şi util" (p. 198); „frumuseţea se află în perfecţiunea evidentă: orice lucru este perfect cînd este conform cu scopul său" (p. 216); „Exemple de strictă adaptare a obiectului la scopul său pot fi găsite în produsele industriei, la o maşină, la o mobilă utilă, la o unealtă" (p. 195). Această pledoarie n-a rămas fără influenţe. Să nu uităm că un pionier ca Van de Velde a suferit şi el a recunoscut influenţa lui E. Souriau[119]. Totuşi, am avut prilejul să remarcăm mai înainte cît a păcătuit această concepţie teoretică a funcţionalităţii din cauza simplismului său evident: ea recunoaşte numai scopurile elementare, practice. Van de Velde a transmis-o lui Gropius şi de aici conceptul de funcţionalitate a evoluat mai departe.

Putem ilustra stadiul actual al Esteticii industriale recurgînd la materialul teoretic cules în trei împrejurări: un simpozion de studii adunate în „Revue d'Esthétique" (1951, Nr. 3, 4)[120]; un Con-

gres internaţional de Estetică industrială ţinut la Paris în 1953 (a se vedea Raportul publicat de revista „Esthétique industrielle")[121]; Congresul internaţional de *Industrial design*, cu ocazia Trienalei de la Milano, în octombrie 1954.

Nu trebuie să ne mirăm că în simpozionul din 1951 au prevalat filosofii şi că aceştia vedeau în *Industrial design* un caz simplu de aplicare a teoriilor lor. Faptul l-a determinat pe Souriau să deschidă culegerea amintită printr-un eseu care constituie una din cele mai bogate şi subtile analize ale acestui argument. El respinge pe drept cuvînt conceptul de pură funcţionalitate practică şi tehnică. Funcţionalitatea formelor decorative (întrebuinţăm acest ultim termen în sensul său etimologic) antrenează mai multe funcţiuni. Uneori este vorba de o simplă funcţionalitate simbolică, expresivă. De cele mai multe ori însă, scopul principal căruia se conformează obiectul nu este nici măcar un scop specific, utilitar, ci o nevoie organică de ornament vital. Souriau sfîrşeşte prin a reduce aceste funcţionalităţi la un numitor comun, acela al unei necesităţi „skeuologice", de a recunoaşte şi de a produce forme: „forme bune" în sensul gestaltist. O asemenea necesitate devine pînă la urmă autonomă şi reacţionează chiar împotriva necesităţilor tehnice propriu-zise tiranizîndu-le. Astăzi, totul tinde să fie tiranizat de această voinţă de formă şi nu în mod inconştient, ci cu bună ştiinţă. Această voinţă dă naştere unei activităţi sau arte — skeuopoietica — din ce în ce mai răspîndită care caută să impună tuturor lucrurilor formele cele mai frumoase, cele mai desăvîrşite, cele mai perfecte. Cînd ea va reuşi să satisfacă necesitatea estetică universală, atunci se va verifica profeţia lui Renan: „în ziua în care toate lucrurile vor fi poetice, nu va mai exista poezie" (p. 230). Poezia poeţilor nu este decît o compensaţie nefericită într-o lume care nu este încă destul de estetizată. Acestea sînt tezele lui E. Souriau. Mărturisim că acest mod de a sacrifica poezia în favoarea poeticului, foarte de înţeles în secolul al XIX-lea, ne lasă perplexi astăzi.

Ch. Lalo, dimpotrivă, în formele frumosului industrial vedea realizat principiul esteticii sale, prezența unui *contrapunct,* a unei *polifonii plastice*[122]. Tendința de a extinde categoria „estetic" a frumosului, a formei, pînă la a absorbi arta, este evidentă și la unul și la celălalt. Arta devine un simplu *poiein,* creație de forme. Esteticul a devorat artisticul. Și, odată arta redusă la frumos, la căutarea de forme, la o skeuologie și la o skeuopoetică, *Industrail design*-ul devine modelul său cel mai adecvat.

Elev al lui Souriau și director al revistei „Esthétique industrielle", J. Viénot a expus aceste vederi într-un raport la congresul de la Paris din 1953. El pleca de la o definiție care, dacă ar fi fost luată „à la lettre", ar fi permis înlăturarea multor echivocuri: „Estetica industrială este știința frumosului în domeniul producției industriale". Nu se mai vorbește de *artă,* ci numai de *frumos.* De ce? Pentru că, chiar pentru Viénot, tot ceea ce este formă este artă — arta nu există în sine. Pe această bază, el încearcă să întocmească „un proiect de doctrină" care să stabilească cîteva legi indiscutabile ale esteticii industriale. Este vorba, în fond, de a cădea de acord asupra unor postulate ale frumosului, lucru pe care orice civilizație are dreptul să-l facă. Care sînt de fapt primele trei canoane? Am putea spune că sînt cele ale civilizației occidentale: 1) „legea unității și a compoziției"; 2) „legea echilibrului static și dinamic în proporții" și 3) „legea armoniei între aparențe și utilizare". Viénot formulează, fără să știe, tocmai legile realului ca formă (limită, *péras*) al lui Platon: *métron, metrion* și *kairion,* sau dacă vrem *summetron, téleon* și *ikanon* (*Fileb,* 66 a—b), care sînt chiar criteriile estetice ale perfecțiunii ontologice, dar care pentru Platon nu puteau fi criterii ale artei[123].

Unul din membrii congresului, R. L. Delevoy, se întreba dacă estetica industrială nu este cumva o disciplină pe de-a întregul fictivă. De ce ar fi așa? Ea nu este în nici un caz fictivă îndată ce o considerăm ca fiind o „estetică", în sensul strict al

cuvîntului, de „știință a frumosului" și nu a artei. Oare frumosul nu s-a identificat și precizat în funcție de gusturile fiecărei epoci și în conformitate cu aplicațiile sale particulare? Tocmai aceasta este pe cale să facă estetica industrială astăzi. Punctul său de plecare este tocmai conceptul de raționalitate funcțională, adică teza după care însăși conformitatea dintre formă și funcție produce o armonie perfectă și spontană. Dar această teză naivă, limitată și corectată de Souriau în 1951, este modificată și în 1953 de un tehnician, Max Bill (director în 1955 al școlii de desen industrial din Ulm) care a vorbit și el la acest Congres, dar nu despre forme adecvate unei funcții, ci de o „funcție de ansamblu". Și în anul următor, la Congresul de la Milano, el a vorbit despre „unitatea funcțiunilor, inclusiv funcția estetică a unui obiect" ca și despre obligația generală a formelor de „a satisface nevoile și aspirațiile omului" care nu sînt numai tehnico-practice. Și alți oratori: G. C. Argan în raportul său *Industrial design e cultura,* E. Paci într-una din intervențiile sale, s-au exprimat cu această ocazie într-un sens analog. Dacă vom încerca să vedem ce înțelege M. Bill prin forme conforme cu o funcție de ansamblu, vedem că prin acestea el desemnează „obiecte armonioase în slujba omului" (Raportul din 1953), creații înzestrate cu un „ritm simplu, clar, armonios"[124]. Nu mai este vorba de utilitate în sensul strict al cuvîntului. Nu trebuie să uităm că Max Bill este un teoretician cunoscut și un propagandist notoriu al artei nonfigurative pe care el o numește „artă concretă" (cum făceau Theo Van Doesburg, Kandinsky, Hans Arp)[125]. Scopul artei concrete este tocmai de a crea, nu opere de artă particulare, ci modele de gust, scheme estetice care pot fi apoi eficient aplicate formelor producției industriale. Viața modernă, în întregime dominată de industrie, este complet impregnată de modelele artei nonfigurative.

Într-un comentariu asupra Congresului de la Paris din 1953, C. L. Ragghianti făcea o observație care trebuie să ne dea de gîndit[126]. După

cum invenția fotografiei a eliminat concepția artei ca mimesis și, în consecință, gustul realist, tot așa dezvoltarea formelor industriale trebuia să ajungă la lichidarea conceptului de artă ca frumos (armonie, plenitudine, formă-funcție, organicism). Fotografia, am putea spune folosind expresiile lui Hutcheson, este față de *comparative Beauty* ceea ce „Industrial design" este față de *absolute Beauty*. Arta modernă nu ține seama de nici una din ele. În acest caz, arta decorativă ar fi un lucru deosebit de artă. Raționalismul esteticii industriale conduce exact la această consecință, cu toate că teoreticienii săi nu sînt dispuși să accepte așa ceva. Pentru a se apăra și pentru a afirma caracterul *artistic* al produselor lor, ei au exaltat raționalitatea formală, formativitatea estetică (ca fiind principiul unic al artei), fiind susținut din acest punct de vedere de numeroși filosofi esteticieni.

Se va putea spune că în felul acesta era reînviată o distincție învechită — aceea a artelor majore și a artelor minore, a artelor libere și nelibere. Dar tocmai progresul tehnic cu produsele sale de artă industrială este acela care a reintrodus această distincție și care a ridicat o problemă de la care teoreticienii esteticii industriale s-au derobat pînă în prezent. Și numai pe baza refuzului de a-și pune probleme se întemeiază acordul general care se respectă în acest domeniu. A existat totuși o voce discordantă la Congresul de la Milano, un apel al lui Asger Horn „împotriva funcționalismului" și, cu toate că nu putem accepta teza sa, este neîndoios că ea ridică o seamă de probleme.

După A. Horn, arta industrială nu trebuie să aibă un caracter „estetic" (armonie formală a ansamblului și detaliilor sale), ci „artistic", adică noutate, surpriză, șoc, necunoscut, aspirație omenească... Max Bill susținuse că un *industrial designer* nu trebuie să se „exprime pe el însuși" ci să „producă obiecte armonioase în slujba omului", cu alte cuvinte, conforme cu o destinație socială. Regulile lui J. Viénot, menționat mai sus, erau orientate în același sens și într-un mod mai specific. Pentru A. Horn, dimpotrivă, „artiști nu trebuie să se ocupe decît de ceea ce îi interesează personal, adică să-și exteriorizeze propriile dorinți și nevoi". Ceea ce este în parte adevărat pentru o operă de artă, dar care pune tocmai în evidență, împotriva a ceea ce susține A. Horn, faptul că producătorul decorativ *nu trebuie* să vrea a fi un artist. Un produs industrial care ar exprima interese personale, care ar căuta noutatea și surpriza... ar fi o catastrofă. A. Horn trage și unele concluzii practice: ostilitate față de metoda didactică a școlilor de artă actuale; un apel la individualismul artistic; propunerea de a reveni la caracterul experimental și nu programatic pentru școli și expoziții. Aceste teze nu sînt lipsite de logică. Dar și poziția adversarilor este logică. Horn asimilează producția decorativă cu arta (șoc, stranietate, noutate, necunoscut, inutilitate etc.). Adversarii asimilează întreaga artă cu estetica, cu raționalul, cu frumosul (măsură, armonie, unitate, acordul formelor și funcțiunilor, adică *orzotés*-ul platonician...) Este limpede că avem de a face cu o frînghie care este trasă în același timp de ambele capete... Meritul intervenției lui Asger Horn este tocmai acela că a pus în evidență existența a *două teze*, adică o problemă. La Congresul de la Milano, dimpotrivă, congresiștii au fost în asemenea măsură de acord, pe planul teoretic, încît au discutat numai despre probleme sociale destul de deslînate ca de pildă: ce este mai profitabil pentru frumosul industrial — un regim de liberă concurență sau un asemenea regim?

§ 95. – PRODUCȚIA INDUSTRIALĂ ȘI ARTA

Dacă există o problemă, nu este sarcina noastră de a o rezolva aici. Să ne mărginim a atrage atenția asupra cîtorva puncte care par a rezulta din situația actuală a problemei.

1) Raportul formă-funcțiune este alfa dar nu și omega pentru problema artei decorative. Ea ia naștere numai atunci cînd se determină conceptul de *funcțiune*. La început, prin funcțiune, teoreti-

cienii înţelegeau funcţiunea practică, rolul tehnic elementar al unui obiect (cuţitul este făcut pentru a tăia). Acesta era însă un punct de vedere elementar[127]. În realitate, o formă nu răspunde niciodată unei singure funcţiuni, ci unui ansamblu de funcţiuni; ea implică o alegere şi, în consecinţă, nu rezultă din aceste funcţiuni ci le continuă; ea însăşi creează acest sistem de funcţiuni. Am văzut că această concepţie naivă este acum depăşită. În 1953, M. Bill vorbea despre „funcţiunea de ansamblu"; în 1954, G. C. Argan observă că în obiectul industrial avem „concluzia unui ciclu funcţional complet sub o formă unică, sau chiar un rezumat al mai multor obiecte într-unul singur"[128]. Dacă prin funcţiune înţelegem aceea care este inerentă structurii esenţiale a unui obiect (ca în cazul unui mecanism) vedem în ce măsură este forma departe de a depinde de funcţiunea sa. Faptul că o aceeaşi structură poate lua diverse forme, toate la fel de valabile, dovedeşte acest lucru.

2) Cumulul acestor forme va lua, grosso modo, două direcţii. Prima este aceasta: forma va realiza un echilibru excelent al diverselor funcţiuni. Dar să nu uităm că o parte a acestor funcţiuni nu sînt tehnice, utilitare sau ştiinţifice, ci sînt funcţiuni de gust, de obiceiuri, de moravuri. Se ştie că o anumită funcţionalitate este adesea sacrificată formei „raţionale" a unui aparat, de exemplu pentru a se da posibilitatea inspectării unor organe ale sale. A spune că o formă rezultă dintr-o funcţiune nu este decît o metaforă; în realitate, ea „echilibrează" o funcţiune. În conceptul de raţionalitate, înţeles ca un *kaírion*, ca formă-funcţiune, trebuie deci să introducem pe acelea de *polifuncţionalitate*, de *iraţionalitate* (din punct de vedere tehnic) şi de *exhibiţie*.

3) Funcţionalitatea multiplă a acestor forme neutralizează caracterul de exhibiţie. Din această cauză, Max Bill era tentat să exalte idealul unei „forme neutre". Dar mai există şi un alt tip de forme: cele care corespund mai degrabă unei funcţiuni particulare sau prevalente care o prezintă ca

atare. Această funcţiune specifică este în general funcţiunea fundamentală a obiectului, dar împrejurarea nu este obligatorie. Arta decorativă din trecut acordă deseori întîietate funcţiunilor secundare, care erau uneori cu totul extrinsece. Efectele de *Einfühlung* proprii stilului *Art Nouveau* sînt exemple de moduri structurale *inerente* unor funcţiuni particulare devenite moduri *expresive* ale acestor funcţiuni. Dar şi în arta decorativă contemporană cea mai pură găsim frecvent forme expresive.

În mod normal, nu facem deosebirea între un tip şi celălalt şi totuşi este evident că astăzi există forme care nu-şi etalează funcţiunea (de exemplu o maşină de spălat), în contrast cu altele (un şezlong modern). În acest ultim caz, *conformitatea* fidelă funcţiunii devine o *prezentare* a funcţiunii, lucru care nu era necesar. Este vorba de două lucruri diferite. Astfel, un automobil de turism este întotdeauna mai aerodinamic decît unul de curse, după cum se ştie. Acesta este cazul obiectelor pe care le numim „mai înzestrate cu formă".

4) În termeni mai învechiţi, am putea spune că primele forme sînt mai „frumoase", iar celelalte mai „expresive". Dar, la rigoare, şi unele şi altele *exprimă* ceva. Primele oferă funcţiuni multiple şi în general secundare: o maşină de spălat nu exprimă funcţiunea spălatului, ci luciul, albul, simplitatea, anonimul, asepticul — proprietăţi pe care ne place să le asociem cu funcţiunile higienice. Un cuţit modern de masă este tot atît de înzestrat cu funcţiunea de a tăia ca şi unul demodat, dar el exprimă în plus calitatea secundară de a putea fi ţinut în mînă într-un anumit fel, — este o unealtă concepută pentru mişcări educate şi precise, el evocă gesturi studiate. Cele două forme relevă un ansamblu de aspecte, de asemenea secundare, ale funcţiunilor lor. Este vorba de forme *frumoase*. În ceea ce se numeşte formă *expresivă* care subordonează funcţiunii expresive pe toate celelalte, se produce exact contrariul. La rigoare, ambele sînt *expresive* şi ambele *funcţionale*. Şi totuşi, efectul pe care îl produc este cu totul diferit. Se poate

vorbi de două moduri foarte diferite de raționalitate sau de funcționalitate. Putem de asemenea să le facem să corespundă în anumite limite celor două tendințe pe care le-am întîlnit în arhitectură (Le Corbusier, Wright), dar aici se remarcă mai ușor compoziția lor diferită și, în consecință, egala lor legitimitate. Diversitatea funcțiunii este aceea care diferențiază astăzi o formă „rațională" de o formă „expresivă", așa cum, altădată, le determina un al treilea gen de formă, forma „ornamentală". Aceasta din urmă nu era decît adeziunea formei la o funcționalitate absolut secundară, considerată ca principală și în general la o funcțiune de prestigiu[129]. Ceea ce numim „legile indiscutabile ale formei" nu determină deci nimic pentru că ele reglementează totul. Diversele moduri decorative (noi am indicat trei) se reduc la feluri de a adera la funcțiuni diverse[130]. Acestea sînt rezultatele unei preferințe sociale diferite; ele interesează pe istoric și pe sociolog cel puțin tot atît cît îl interesează și pe criticul de artă și nu cad niciodată în categoria criteriilor elementare de raționalitate formală.

Vom spune că sînt *estetice* sau frumoase (atunci cînd sînt) toate tipurile de forme decorative și numai în mod excepțional ele vor căpăta o semnificație *poetică*, condiție a operei de artă. Să nu ne jucăm cu cuvintele: folosim prea des apelativul de artist (nu-l refuzăm nimănui), dar caracterul de artă comportă o „distincție psihologică", sau, mai simplu, acel „șoc" sau cum se spunea în antichitate, acel simț al mirării, acea noutate care, prin definiție, este incompatibilă cu *decorum*-ul industrial.

Există doi factori intrinseci care reacționează împotriva vocației artistice a formelor industriale. Primul este consumul de forme — acel concept vechi și mereu nou care devine esențial în cazul nostru. Ideea „consumului de forme" a apărut spre sfîrșitul secolului trecut. Criticii și istoricii de artă au recurs la el pentru a explica cu argumente psihofizice decadența și variația stilurilor[131]. De curînd, el a fost reluat asimilîndu-l cu fenomenul

fizic al entropiei[132]. Standardizarea consumă formele fulgerător și împiedică aproape de la început apariția acelui efect de noutate de neobișnuit și de straniu asupra căruia insistau altădată chiar teoreticieni academici și convenționali ca Muratori sau ca Addison. Producătorii știu foarte bine acest lucru și de aceea deseori ei limitează într-adins fabricarea anumitor forme; variațiile pieței coincid atunci cu un imperativ de gust. Dar nu numai formele produsului industrial sînt standardizate, ci și, mai ales, necesitățile pe care ele le satisfac, funcțiunile pe care le exprimă. Iată un al doilea factor în artă, ceea ce „apare" (*erscheint*) prin mijlocirea noilor forme sînt noile semnificații, evocare, revelație sau expresie a noilor valori, cum vom vrea să le spunem. În zilele noastre, formele funcțiunilor utilitare s-au înmulțit (nici o epocă nu a avut la dispoziție atîtea tipuri de scaune ca a noastră), dar funcțiunile rămîn mereu aceleași. Ba mai mult, niciodată ca astăzi funcțiunile nu au fost atît de bine fixate și caracterizate. Vedem deci că tocmai funcționalitatea pune obstacole artei, nu pentru că utilul și frumosul ar putea fi incompatibile în sine (dimpotrivă), ci pentru că în acest caz utilul este cunoscut și așteptat, iar funcționalitatea sa este fixată și standardizată. Faptul este confirmat de exemplul arhitecturii care este artă numai cînd crează cu forme singulare funcțiuni singulare și nu tipice. Arhitectura unui Wright sau aceea a unui Loos constituie o funcționalitate singulară și diversă pentru fiecare în parte din imobilele construite. Astfel se explică de ce vechii meșteri, pentru a face opere de artă cu obiecte de uz curent cu funcțiune fixă, recurgeau la ornamentație, adică la un factor de libertate și de neprevăzut. Și astăzi încă, formele funcționale care se mai realizează în forme pur artistice sînt bijuteriile, vasele, cupele, covoarele, cîteva tipuri de mobilă, care par a se fi născut din ele însele și nu fabricate... Funcțiunea pe care o exhibează astfel nu este la drept vorbind niciodată funcțiunea utilitară, ci o funcțiune secundară, funcțiunea ornamentală. Desigur, astăzi, ornamentația nu mai

este, ca altădată, un aport extern, ci este intrinsecă desenului obiectului, este o amplificare şi o dezvoltare a formei sale chiar; totuşi formele acestea sînt în primul rînd ornamente (ale unei persoane sau ale unui mediu).

Astfel se explică pentru ce rezultatul artistic este mai frecvent în primul tip de forme menţionate mai sus, cele care oferă o „funcţiune de ansamblu" care este ea însăşi o alegere şi o variaţie, o invenţie a desenatorului (nu din întîmplare se vorbeşte de „creaţii"...), decît în cel de al doilea tip, acela care provine dintr-o funcţie prestabilită. Cu cît desenatorul insistă mai mult asupra unei valori unice, standardizată (de exemplu, rapiditatea, aerodinamismul, soliditatea etc.), cu atît el riscă mai mult să alunece în banal şi să se îndepărteze de artă.

Trebuie să fim de acord că vechea ostilitate faţă de principiile „standardului" şi „funcţionalului" de la sfîrşitul secolului trecut era întrucîtva întemeiată, cel puţin din punct de vedere al producţiei decorative *considerată ca artă*. Multe din aceste rezerve au dispărut mai tîrziu, datorită faptului că, fără a fi conştienţi, se pleca de la o concepţie diferită, aceea a frumosului, a esteticului. Am văzut, în adevăr, că standardizarea industrială jenează în două feluri trecerea de la formele estetice la efectele artistice: ca standardizare de *forme* şi ca standardizare de *funcţiuni*. De aceea produsul industrial este adesea frumos, estetic, dar nu este artistic şi nu reuşeşte să rămînă ca atare decît în cazuri excepţionale. Cînd aceasta se produce, este pentru că industria a operat împotriva naturii sale şi a recreat unele condiţii de artizanat. Chiar acceptînd reconcilierea artei cu tehnica şi apreciind sensul uman al standardizării industriale şi respingînd orice idee preconcepută, nu putem să închidem ochii în faţa unei contradicţii interne existente între cei doi termeni ai definiţiei unei „arte industriale". Şi aceasta nu dintr-o complezenţă misoneistă, ci numai pentru că această dificultate, această contradicţie sau incompatibilitate intrinsecă a artei industriale este tocmai ceea ce-i

dă vitalitate. Am putea spune împreună cu Hegel că fără acest „sens al negativului", fără această dialectică, cursa producţiei artistico-industriale s-ar opri. Ea poate vieţui, nu numai din punct de vedere economic, dar şi estetic, ca un fenomen de gust, numai reînnoindu-se fără încetare, fapt care nu era necesar vechii producţii meşteşugăreşti, sau cel puţin nu într-o măsură prea mare. De aceea ni se pare necesar ca, în lucrările lor şi în congresele lor, teoreticienii prea optimişti să nu caute a calma această nelinişte a producătorului ci, dimpotrivă, să o aţîţe şi să o amplifice.

NOTE
la capitolul XII

[1] Putem cita pe Saint-Evremont în secolul al XVII-lea cu ale sale *Réflexions sur les divers génies du peuple romain dans les diverses époques de la République*; cf. C. Antoni, *La lotta contro la ragione*, Florenţa, 1942, pp. 8—11, 43.

[2] Asupra lui Bodmer, a se vedea culegerea de studii J. J. Bodmer, *Denkschrift zum C. C. Geburtstag*, Zürich, 1900 şi M. Wehrli, *J. J. Bodmer und die Geschichte der Literatur*, Frauenfeld, 1937.

[3] J. J. Bodmer, *Kritische Geschichte des Verlorenen Paradises*; cf. B. Croce, *L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca*, 1908, în „Problemi di estetica"; Gonzague de Reynold, *B. et l'école suisse*, Lausanne, 1912; 1912; G. Antoni, *op. cit.*, pp. 1—36; R. Baldini, *G. G. Bodmer e P. di Calepio*, Milano, 1953.

[4] J. J. Bodmer, *Karakter der Deutschen Gedichte.*

[5] D. Hume, *Of national characters.* Bodmer a sprijinit teza lui Hume în eseul său *Beobachtung des National Charakters.*

[6] *Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences.* Acest eseu, ca şi precedentul, a apărut în culegerea *Essays moral, political and literary*, ed. definitivă 1777. Trad. ital. a acestei lucrări şi a altor lucrări cu caracter estetic, de G. Preti, edit. Minuziano, *La regola del gusto, Milano*, 1946.

[7] *Op. cit.*

[8] J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, (trad. ital., edit. Einaudi, Torino, 1950); *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1767. Cu privire la Winckelmann, a se vedea B. Wallentin, *Winckelmann*, Berlin, 1931.

[9] Privitor la acest aspect al istorismului lui Winckelmann, cf. F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, vol. II, 1936, p. 314; C. Antoni, *op. cit.*, pp. 35—52.

[10] S. Bettinelli, *Lettere Virgiliane,* 1758; *Lettere inglesi,* 1766; *Dell'entusiasmo delle belle arti,* 1769.

[11] Cf. supra: Introducere, § 21.

[12] M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik,* Berlin, 1872, p. 117. Asupra primejdiilor metodei statistice, a se vedea lucrarea recentă: *A General Methodology for the Scientific Study of Aesthetic Appreciation,* în „Journal of Aesthetics", sept. 1955.

[13] Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine,* Paris, 1908. A se vedea şi G. Dwelshauvers, *W. Wundt et la psychologie e expérimentale;* H. Novero, *La socio-psychologie;* cele două studii se găsesc în lucrarea *La philosophie allemande au XIX-e siècle,* Paris, Alcan, 1912. Privitor la o concepţie modernă a esteticii experimentale, a se vedea D. Huigman, *Pour une esthétique de laboratoire,* în „Revue générale des Sciences", 1954, cu bibliografie; a se vedea şi Actele celui de al III-lea Congres int. de Estetică, Veneţia, 1956, pp. 44—46.

[14] Cf. T. Munro, *The Verification of Standards of Value,* în „Journal of Philosophy", mai 1922; *Aesthetics as Science, its Development in America,* în „Journal of Aesthetics", I, Nr. 3, 1951; G. Boas, *A Primer for Critics,* Baltimore, 1937.

[15] A se vedea Tamotsu Abe, *T. S. Eliot et son concept de tradition,* în „Bigaku", „Revista Societăţii japoneze de estetică", VIII, Nr. 2, 1957, (în engleză).

[16] Privitor la gust, a se vedea: F. P. Chambers, *Cycles of Taste,* Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1928; *The History of Taste,* Columbia Univ. Press, 1932; L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung,* 1931, (trad. engl., 1944); a se vedea şi H. Read, *Art and Society,* Londra, 1937. Din punct de vedere politic, cf. F. O. Matthiessen, *The Responsability of the Critic,* New York, 1952 (şi un articol italian, *La responsabilità della critica,* în „Lo spettatore italiano", 1949, Nr. 12).

[17] Cf. Morpurgo-Tagliabue, *Instanze sociologiche nelle dottrine estetiche contemporanee;* în „Filosofia e Sociologia", edit. Il Mulino, Bologna, 1935; *Aristotelismo e Barocco,* în „Retorica e Barocco", Actele Congresului int. de studii umaniste, Veneţia, 1954.

[18] Referitor la o teză cu totul opusă tezei noastre, a se vedea: U. Spirito, *Fuzione sociale dell'arte,* în „Rivista di Estetica", I, Nr. 1, 1950. Dar, din acest punct de vedere, singura artă a viitorului ar fi *cinematograful,* artă de mase. Dacă... în realitate, astăzi, mai mult decît în trecut, există diferite niveluri sociale, culturale şi artistice. A se vedea distincţia făcută de G. Leslie Bethell între literatura populară, literatura burgheză şi literatura de avangardă (*The Literary Outlook,* 1943). Acelaşi punct de vedere este dezvoltat de C. Greenberg, *Crisi della nostra civilità,* în „Aut-Aut", Nr. 19. Dimpotrivă, pentru M. Norkheimer şi pentru Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung,* 1947 (trad. ital., 1959, edit. Einaudi) întreaga artă modernă şi contemporană este un produs de clasă... Societatea de masă

actuală nu este decît un rezultat al capitalismului monopolist, iar gustul său artistic este dirijat de industrie. Idealul iluminist de a egaliza oamenii este un mijloc al burgheziei capitaliste pentru a-i domina şi a-i exploata, o înşelăciune (v. *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug,* în *Dialektik,* cit. pp. 144—198).

[19] Introducere la *Contribuţii la critica economiei politice.*

[20] A se vedea G. Boas, *Major traditions of European Philosophy,* 1929.

[21] *A primer of critics,* Baltimore, 1937; *Wingless Pegasus,* Baltimore, 1950; *The problem of meaning in the Art,* în „Meaning and Interpretation", Univ. California, 1950.

Punctul de vedere cel mai radical, întru totul sceptic, cu privire la relativitatea judecăţilor de valoare estetică a fost expus de filosoful Giuseppe Rensi, *La scepsi estetica,* Bologna, 1919 (de acelaşi autor: *Lineamenti di filosofia scettica; Introduzione alla scepsi etica; L'orma di Protagora* etc.). Punctul de vedere „empirist", chiar în sensul lui Sextus Empiricus, a fost expus recent de T. Munro, *The verification of standards of value,* în „Journal of Philosophy", 26 mai 1922 şi de H. Hungerland, *Suggestions for processus in art criticism,* ibid., Nr. 3, 1947. Problema este tratată şi în opera lui T. R. Reid, *A Theory of value,* New York, 1938, iar din punct de vedere al datelor culturale ale judecăţii estetice, mai ales de S. C. Pepper, *World Hypothesys,* Berkley, California, 1942; *The basis of Criticism in the Arts,* Cambridge, Mass., 1949; *Principles of art appreciation,* New York, 1949; *The Work of Art,* Bloomington, 1955.

[22] Boas declară că, privitor la conceptul de valoare, se referă la gîndirea lui D. W. Crall, *A theory of value; Aesthetic Judgement,* New York, 1929.

[23] Cf. *A primer for Critics,* 1937.

[24] *The problem of the meaning in the arts,* 1950.

[25] R. Longhi, în *Proposti per una critica d'arte,* („Paragone", I, 1950) studiază acelaşi principiu într-un sens istoric mai optimist.

[26] Privitor la interacţiunea dintre atitudinea socială şi gust, mai ales la artiştii moderni, a se vedea şi G. Boas, *Notes pour l'histoire du goût,* în Actele celui de al doilea Congres int. de estetică, Paris, 1937, vol. I, p. 248, precum şi B. C. Heyl, *The Critics's Reasons,* în „Journal of Aesthetics", dec. 1957, Nr. 2; cf. şi S. C. Pepper, *ibidem;* K. H. Potter, *The Criterion of Relevancy in Aesthetics; A Discussion.*

[27] H. Lefebvre, *Contributions à l'esthétique,* cit., Paris, 1953, în care sînt reluate şi dezvoltate articolele apărute în revista „Arts de France", 1948—1949.

[28] Nu trebuie să confundăm această mentalitate „istoricistă" cu idealismul istoric al lui B. Croce care a respins-o. Cu privire la opoziţia lui Croce faţă de estetismul istoricist, cf. Croce, *Poezia* [trad. rom. cit.], cap. II. Cf. şi comunicarea lui C. Antoni, *Imanenza e transcendenza nella storia,* şi observaţiile lui G. Morpurgo-Tagliabue, în *Atti del Il Convegno dell'Istituto di Filosofia dell'Universita di Milano,* martie 1956, în „Il Pensiero", Nr. 1, 1956, Milano.

[29] A se vedea în special: *Art Now,* New York, 1933; *Art and Industry,* 1934, *Art and Society,* 1936; *Coleridge as Critic,* Londra, 1949; *The Grass Roots of Art,* New York, 1947; *The Philosophy of Modern Art,* 1952; *Icon and Idea,* 1953; *The Nature of Literature,* New York, 1956. A se vedea infra titlurile lucrărilor de interes pedagogic și sociologic.

[30] F. Hutcheson, *An Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue,* Londra, 1725.

[31] Cf. cunoscuta operă a lui W. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts,* 1908, care trebuie să fi fost cunoscută lui Read.

[32] De H. Read a se vedea și *Myth, Dream and Poem,* în „Transitions", Nr. 27, 1928. Recurgerea la factorii psihanalitici pentru interpretarea artistică fusese introdusă în Anglia de R. Fry în *The Artist and Psychoanalysis,* Londra, 1924. Interesul pe care-l arăta față de factorul „expresiv", l-a făcut pe Read să editeze în 1935 culegerea „Surrealism", Londra, 1936. Privitor la psihanaliza artei a se vedea L. Trilling, *S. Freud and literature,* în „Horizon", Nr. 82, 1947. De același autor: *Freud and the Crisis of our Culture,* Boston, 1955; E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York, 1952. Vezi și culegerea *Art and Psychoanalysis* de William Phillips, New York, 1957. Amintim și H. Read, *Psycoanalysis and the Problem of Aesthetic Value,* în „Internat. Journal of Psychoanalysis", XXXII, Nr. 2, pp. 73—82, 1952.

[33] H. Read, *L'arte e l'evoluzione dell'uomo,* în ital., în „Aut-Aut", Milano, 1951, Nr. 5. El îl citează pe K. Kofka, *Problems of Psychology of Art,* în „Art", A. Bryn Mawyr Simp., 1940, și *The Unfolding of the Artistic Activity, Berkeley,* 1948. În aceeași problemă, a se vedea și H. Read, *Art and the evolution of consciousness and Creative Experience,* „Eranos' Jahrbuch", XXV, 1956, pp. 357—389.

[34] Funcția gnoseologico-socială a artei a lui P. Francastel (v. *Technique et esthétique* în „Cahiers internationaux de Sociologie", 1948, V), nu este altceva.

[35] Ideea a fost reluată de curînd de R. Caillois (*Art poétique,* N.R.F., 1958). În primul rînd vine ritualul. La originea imaginii se află enigma magică.

[36] *Art and Industry,* 1934 (1952); *Art and Society,* Londra, 1937 (1945); *Poetry and anarchism,* Londra, 1938; *Education through art,* Londra, 1943, trad. ital., edit. Comunità, 1954; *The politics of the impolitical,* Londra, 1943; *Art and the evolution of Man,* Freedom Press, Londra, 1951. Vezi și A. Negri, *Arte e educazione estetica secondo H. Read,* în „Nuova Rivista Pedagogica", 1957, Nr. 2.

[37] *The Innocent Eye* este titlul autobiografiei lui H. Read, New York, 1947.

[38] Ch. Lalo publicase din 1914 un *Programme d'une esthétique sociologique,* în „Revue philosophique (în același an a apărut: H. P. Berlage, *L'art et la société,* Bruxelles, 1914. Dar întreaga operă a lui Ch. Lalo dintre 1908

(*L'esthétique expérimentale*) și 1933 a fost orientată spre cercetarea estetică din punct de vedere sociologic. A se vedea: *L'esthétique expérimentale contemporaine,* 1908; *Introduction à l'esthétique,* 1912; *L'art et la morale,* 1922; *La beauté et l'instinct sexuel,* 1922; *Esthétique,* 1927.

[39] După 1933, Lalo s-a îndreptat spre o tipologie psihologică a artistului, bazîndu-se pe raportul artă-viață: *L'expression de la vie dans l'art,* 1933; *L'art loin de la vie,* 1939; *L'art près de la vie,* 1942; *Les grandes évasions esthétiques,* 1947; *L'économie des passions,* 1947; *Esthétique du rire,* Paris, 1949. A se vedea numărul special din „Revue d'Esthétique", aprilie-mai 1953: *Hommage à Ch. Lalo.* Despre Ch. Lalo, infra § 96.

[40] A se vedea și *Les problèmes de la sociologie de l'art,* în „Cahiers internationaux de sociologie", Paris, 1948, t. IV.

[41] De menționat și eseul lui E. Sauriau, *L'art et la vie sociale,* în „Cahiers etc.", 1948, V.

[42] W. Déonna, *L'art et les groupes sociaux,* în „Revue intern, de Sociol.", 1927; *L'art et la femme,* ibid., 1928.

[43] În lucrarea sa *Les sciences sociales en France* (Centre d'études de Politique étrangère, Paris, f.d.), Focillon trasase liniile unei anchete de „morfologie a istoriei" ca identificare a *stilurilor de viață.*

[44] În „Rivista di Estetica", I, 1956, Nr. 1.

[45] Apărută în *Comprendre,* Veneția, 1951, Nr. 4. Acum în *Possibilità e libertà,* Torino, 1956.

[46] Cîteva studii generale privind arta și societatea: L. Schücking. *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung,* München, 1923 (1931); W. Ziegenfuss, *Kunst,* în „Handwörterbuch de Soziologie", Stuttgart, 1931, pp. 301—338; E. C. Sewter, *The Possibility of a Sociology of Art,* în „Sociological Review", Londra, 1935, pp. 441—453; Herbert Read, *Art and Society,* Londra, 1937; D. Daiches, *Literature and Society,* Londra, 1938; T. A. Siegfried, *Introduction to the Sociology of Art,* Mexico City, 1940; A. Sansivens Marful, *Brève Introduction à la estètica sociologica,* în „Convivium: Estudios Filosóficos", 1956, Nr.2; „Actes du III^e Congrès internat. d'esthétique", Veneția, 1956, Secția V-a, „L'art et la vie".

Cu privire la un examen al raporturilor dintre critica literară și sociologie, din punct de vedere al unei cunoașteri tranzacționale, tip Dewey ultima manieră, a se vedea L. Gallino, *Critica é sociologia della letteratura,* în „Il Mulino", 1957, Nr. 65.

[47] Unele rezerve foarte pertinente în legătură cu acest subiect au fost făcute de C. L. Ragghianti, *Artisti e Civiltà,* în *Il pungolo dell'arte,* Veneția, 1956. El denunță, din punct de vedere idealist, limitele lucrărilor *Kulturgeschichte* și *l'Histoire sociologique.* La fel, R. Wellek și A. Warren, în lucrarea citată cap. IX și X. Referitor la punctul de vedere al lui Croce, a se vedea *La letteratura come espressione della società,* 1904, în „Problemi di Estetica", pp. 56—59. Privitor la raporturile dintre cultură și societate,

a se vedea P. Sorokin, *Social and Cultural Dynamisme*, Cincinati, 1937; R. Escarpit, *La sociologie de la littérature*, Paris, 1958; A. Gehlen, *Soz. Kommentar* etc., în „Merkur", aprilie, 1958.

[48] Nu putem să menţionăm aici decît cîţiva autori, fără un veritabil criteriu al alegerii. Pentru preistorie: C. Brukitt, *Prehistory*, 1921; *The Old Stone Age*, 1933; H. Kuhn, *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas*, 1929; *Die Kunst der Primitiven*, 1923; P. Graziosi, *L'arte nell'antica età della pietra*, edit. Sansoni, Florenza, 1956. Asupra gîndirii mistice: T. G. Frazer, *The Golden Bough, A Study in magic and religion*, 12 vol., Londra, 1907—1915 (unele volume sînt traduse în ital. şi franc.). E. Cassirer, *Das Mystische Denken*, 1925; L. Lévy-Bruhl, *La Mythologie primitive*, 1935; K. Beth, *Religion und Magie*, 1927; W. Otto, Die Götter Griechenlands, Bonn, 1929, (trad. ital., Florenţa, 1941); *Dionysos, Mithos und Kultur*, Frankfurt pe Main, 1933; R. Cantarella, *Eschilo*, Florenţa, 1941; G. van der Leuwen, *La religion dans son essence et ses manifestations*, Paris, 1948; C. G. Jung şi K. Kerenyi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, trad. ital., edit. Einaudi, Torino, 1948; E. de Martino, *Il mondo magico*, edit. Einaudi, Torino, 1948; V. Pestallozza, *Religione medeterranea*, Milano, 1951; M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del Tragico*, edit. Einaudi, Torino, 1955. Asupra economiei şi claselor sociale: Th. Veblen, *The Theory of the leasure Class*, 1899, trad. ital., edit. Einaudi, Torino, 1949; M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922; *Wirtschaftgeschichte*, 1923; *Musiksoziologie*; P. Drey, *Wirtgrundlagen der Malkunst*, 1910. Privind societatea şi tehnica: L. Mumford, *Technics and Civilisation*, 1934; *The Culture of Cities*, 1938; H. Read, *Art and Society*, 1936; Privind obiceiurile şi ideologiile: J. Ortega y Gasset, *La rebelion de las Masas*, 1930. Privitor la modurile şi genurile artistice: G. Lukàcs, *Die Theorie des Romans*, 1920; W. Kausenstein, *Bild und gemeinschaft*, 1920; L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmakbildung*, 1931; J. Ortega y Gasset, *The Nature of Novel*, în „The Hudson Review", primăvara 1957.

În ceea ce priveşte concepţiile asupra artei exotice, amintim numai cîteva studii despre arta indiană: A. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, New York, 1934 (1956); K. C. Pandey, *Comparative Aesthetics*, vol. I, *Indian Aesthetics*; R. Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupa*, Roma, 1956, (Istituto Ital. per il M. Oriente); R. K. Sen, *A comparative Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics*, Calcutta, 1954; G. G. Tucci, *Storia della filosofia indiana*, cap. despre estetică, Bari, edit. Laterza, 1954. A se vedea şi excelentul studiu al lui U. Eco, *Problemi di estetica indiana*, în „Rivista di Estetica", 1958, Nr. 1.

Nu am putut cita decît cîteva lucrări teoretice, cu caracter foarte general, dar cele mai utile sînt tocmai celelalte, nenumărate, care nu pot fi citate aici, cele care constituie cercetări particulare.

[49] A se vedea W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin, 1930. Cu privire la dezvoltarea diferitelor arte şi la raporturile dintre ele şi faţă de situaţiile sociale, a se vedea Pitirim Sorokin, *Social and cultural Dinamics*, Cincinati, 1937. Recent: A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, Beck, 1958.

[50] A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, trad. ital., edit. Einaudi, Torino, 4 vol., 1955—1957. Amintim şi o istorie a arhitecturii cu referinţe la situaţiile sociale de E. A. Gutkind, *Architettura e società*, trad, ital., edit. Comunità, 1958.

[51] E. Faure, *L'esprit des formes*, Club des librairies, Paris, 1958.

[52] Institutul Warburg consta dintr-un grup de publicaţii şi de material iconografic privind istoria artei şi a culturii, cu specială referire la Renaşterea italiană. În plus, aici se ţineau reuniuni lunare de specialişti. Sediul său era la Hamburg şi această iniţiativă culturală a contribuit mai tîrziu la întemeierea Universităţii. Insitutul publica lucrările (cu începere din 1922) în limba germană, apoi, cînd Institutul a fost transferat la Londra, în limbile germană şi engleză. Şi astăzi, încorporat în Universitatea din Londra, el este foarte activ. Din 1937, el publică în engleză un „Journal of the Warburg and Courtland Institute".

[53] A. Warburg, *S. Botticelli's Geburt der Venus und Frühling; eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, şi Leipzig, 1893 (în *Gesamte Werke*, I, Lepzig, 1932).

[54] *Italienische Kunst und internationale Astrologie in Palast Schifanoia în Ferrara*, Actele celui de al IX-lea Congres internaţ. pentru istoria artei, Roma, 1922 (*Gesamte Werke*, II). Privitor la A. Warburg, a se vedea G. Pasquali, *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, Florenţa, 1952.

[55] E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönes und der Kunst in Platons Dialogen*, *Warburg Vorträge*, 1922—1923. I Teil, Leipzig, 1924. Anterior, el publicase în aceeaşi colecţie: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, 1921—1922.

[56] E. Panofsky, *Ideea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Alteren Kunstlehren*, ibidem, 1924, trad. ital., Florenţa, 1952.

[57] A. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, în „Zeitschrift für Aesth.", XVIII, 1925. A se vedea şi: *L'Histoire de l'art en tant que discipline humaniste*, în *Meaning of the Humanistics*, Princeton, 1938.

[58] Cf. *Studies in Iconology*, New York, Oxford Univ. Press, 1939. Pandwoky emigrează în Statele Unite şi devine profesor la Institutul Superior de la Princeton. A se vedea şi culegerea recentă: *Meaning of visual Arts*, edit. Ancor Buch. New York, 1955.

[59] *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge, Bibl. Warburg, 1924—1925 (Leipzig, 1927). Este semnificativ faptul că A. Warburg a identificat în 1893 caracterul di-

namic al stilului Renaşterii şi că Panofsky a văzut în 1924 importanţa reprezentării spaţiale în această pictură. Dar chiar din 1918, Oswald Spengler, în a sa *Untergang des Abendlandes,* stabilise ecuaţia dintre *spaţialitate* şi *dinamism,* identificînd în viziunea spaţială a omului Renaşterii (omul „faustic"), o trăsătură esenţială a oricărei civilizaţii dinamice. Cu privire la perspectivă, un eseu a lui M. Borissavlievitch apăruse din 1923: *Decouverte de la perspective optico-physiologique* („Bulletin de l'Amical" de l'Ecole spéciale d'Architecture, Paris). A se vedea recentul studiu al lui D. Gioseffi, *Complementi di prospecttiva,* în „Critica d'arte", 1957 şi 1958, Nr. 24, 25, 26 şi criticile lui P. A. Michelis, în *Esthétique de l'Art Byzantin,* 1946, trad. fr., edit. Flammarion, 1959 (trad. engl., 1955). Primul nucleu al cercetărilor lui Panofsky asupra evoluţiei spaţiului plastic trebuie căutată în eseul: *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung,* in „Monatshefte für Kunstwiss.", XIV, 191, pp. 188—219. În plus, primele sale lucrări, care datează din 1915, se refereau la două teorii ale Renaşterii axate pe perspectivă (L. B. Alberti şi A. Dürer). Istoria diferitelor concepţii vizuale şi asupra naşterii şi dezvoltării perspectivei, a constituit tema unei serii de cercetări care formează un fericit capitol al metodei analitice contemporane. Deoarece în textul nostru ne-am mărginit la aspectul sociologic al problemei, ni se pare util să completăm aceste informaţii cu o listă aproape completă a celor mai remarcabile studii moderne asupra acestui subiect, în afara celor citate mai înainte.

G. Hauck, *Die subjective Perspektive,* Stuttgart, 1879. *Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Bergründung und ästhetische Wirkung,* Berlin, 1882.

J. Staigmüller, *Kannte L. B. Alberti den Distanz-punkt?* în „Repert. für Kunstwiss." 1891.

G. J. Kern, *Die Grundzüge der linear-perspektive. Darstellung in d. Kunst d. J. Van Eyck und seiner Schule,* Leipzig, 1904; *Die Kritik der persp. Zeichnung und ihre Bedeutung* etc., în „Sitzungsberichte d. Berliner Kunsthist.-Ges."; *Die Anfänge der Zentralpersp. Konstruktion in der italien. Malerei des XIV Jahrn.* în „Mitteilungen" des K.-hist. Inst. în Florenz, 1912; *Die Entwicklung der Zentralpersp. Konstruktion in der Europäischen Malerei von der Spätantike bis zur Mitte des XV. Jahrh.,* în „Forschungen im Fortschritte", Nr. 15, XIII, 1937; *Die Entdeckung des Fluchtpunktes,* in „Kunstgesch. Gesellschaft", Berlin, 1938.

K. Dochelmann, *Die Entwicklung der Persp. in der altniederländischen Kunst,* in „Repertorium für Kunstwiss.", XXXIV, 1911.

W. de Grüneisen, *La perspective, Esquisse de son évolution des origines jusqu'à la Renaissance,* în „Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", XXXI, 1911.

O. H. Müller, *Über die Anfänge und über das Wesen der Maler. Persp.,* Darmstadt, 1913.

H. Wieleitner, *Zur Erfindung der verschied. Distanzkonstruktion in der malerischen Perspekt.,* în „Rep. f. Kus.", XLII, 1920.

J. Mesnil, *Masaccio et la théorie de la perps.* în Revue de l'art ancien et moderne", Nr. 203, febr. 1914, *Le perspective linéaire* chez L. da Vinci, în „Revue Archéologique", XVI, 1922; *La persp. linéaire,* în „Revue de l'art. anc. et mod.", febr. 1924, *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios,* în „Vorträger der Bibl. Warburg", 1925—26; *Masaccio et les débuts de la Renaissance,* Haga, 1927.

E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornemlich in ihren Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener,* Berlin, 1915; *Das perspektivische Verfahren* L. B. Abbertis in „Kunstchronik", 1915.

G. Loria, *Per la storia dello prospettiva nei sec. XV e XVI,* Neapole, 1933.

G. M. Richter, *Perspective: Ancient, Médiaeval and Renaissance,* Scritti in onore di B. Nogara, Roma, 1937.

F. Fiocco, *Mantegna,* Spoleto, 1937, (cap. XI).

A. M. G. Little, *Perspective and Scene Painting,* in „Art Bulletin", XIX, 1937.

H. G. Beyen, *Die antike Zentralpersp.,* în „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Inst.", 1939.

M. Schild Bunim, *Space in mediaeval Painting and the forerunners of Perspective,* New York, 1940.

G. Nicco Fasola, *Svolgimento del pensiero prospettico nei tratati da Euclide a Piero,* în „Le Arti", 1942—43.

G. C. Argan. *The Architecture of Brunelleschi an the Origins of perspective Theory in the fifthennth Century,* în „Journal of the Warburg and Courtauld Institute", Londra, IX, 1946.

P. A. Michaelis, *Estetica artei bizantine, Atena, 1946,* (în l. greacă); trad. engl., Londra 1955; trad. fr., Paris, Flammarion, 1959.

M. J. White, *Developments in Renaissance Perspective,* în „Journ. of the Warburg etc.", XII, 1949; XIV, 1951; *Perspective in Ancient Drawing and Painting,* în Suppl. tot „The journal of the Hellenic Society", 1956; *The Birth and Rebirth of Pictorial Space,* Londra 1957.

P. Francastel, *La perspective de Leonardo da Vinci,* în culegerea „L. da Vinci et l'expérience scientifique au XVI-e siècle", Paris, 1953.

R. Wittkower, *Brunelleschi and Proportion in Perspective,* „Journal Warburg etc.", XVI, 1953; *The Perspective of Piero della Francesca Flagellation,* ibid., 1953.

E. Gavin, *Sull'ottica di Leonardo,* Florenţa, 1955.

L. Stefanini, *La prospettiva tolemaica,* în „Riv. di Estetica", Nr. 1, 1956.

D. Gioseffi, *Perspectiva Artificialis,* Triest, 1957.

A. Paronchi, *Le fonti di P. Ucello,* în „Paragone", Nr. 89 şi 95, 1957; *Le due tavole pospettiche di Brunelleschi,* ibidem, Nr. 107, 1958.

[60] D. Frey, *Gothik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanordnung*, Augsburg, 1929; *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Viena, 1946. Asupra artei gotice, E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scolasticism*, Latrobe Archabbey Press, 1951.

[61] P. Francastel, *Peinture et société: Naissance et destruction d'un espace plastique, De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, 1951, p. II, (trad. ital., edit. Einaudi, 1957). Cu studiul apariției unui „pictorial space" s-au ocupat și J. White în recenta sa lucrare: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londra, Farber and Farber, 1957 (de același: *Developments in Renaissance Perspective*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", I, 1940, pp. 58—79; II, 1951, pp. 42—69), și D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis*, Instituto di storia dell'arte antica e moderna, Triest, 1957.

La interesul recent pentru spațiul plastic s-a adăugat și un interes pentru „timpul plastic". A se vedea un eseu al lui E. Souriau, *Time in the plastic arts*, în „Journal of Aesthetics" iunie 1949 și, în precedență, un eseu al lui H. Halbwachs cu privire la convenția timpului și variația sa în diferitele grupe sociale: *La mémoire collective et le Temps*, în „Cahiers internationaux de sociologie", 1947, I, pp. 3—31.

[62] Francastel consideră că poate face o apropiere între noile moduri de viziune nonperspective și o revenire la viziunea copilăriei, în conforimtate cu teoriile recentelor psihologii genetice (H. Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, 2 vol., Paris, 1945; J. Paiget, *La construction du réel chez l'enfant, 1940)*: a se vedea Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture: l'école de Paris*, 1946; și de asemenea *Espace génétique et espace plastique* în „Revue d'Esthétique", 1948, Nr. 4, în care aduce exemplul unor tablouri de Matisse și Picasso (p. 360). Asupra lui Picasso el a scris și un articol: *Bergson et Picasso*, în *Mélange 1945*, publicată de Facultatea de Litere din Strassburg, IV, *Etudes philosophiques*, pp. 199—213. În timp ce analiza lui Panofsky era axată pe o dicotomie spațiu-agregat (*Aggregatraum)* și spațiu-sistem *(Systemraum)* (poate o amintire a școlii de la Viena) — analiza lui Francastel se referă la cele trei aptitudini fundamentale de contact vizual cu lumile puse recent în lumină de psihologia genetică: viziunea topologică, viziunea obiectivă și viziunea perspectivă. Arta modernă exploatează o revenire la viziunea plastică primitivă, adică la primele două structuri, dar este vorba de o revenire cultivată, nu de o regresiune copilărească, de un progres teoretic asemănător cu acela făcut în Renaștere.

[63] S. Giedion, *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press. 1941. A se vedea și *Mechanization takes Command, a contribution to anonimous history*, New York, Oxford Univ. Press, 1948.

[64] P. Francastel, *Technique et Esthétique* în „Cahiers internationaux de Sociologie", 1948, Cf. *Peinture et société*, p. 159. A se vedea și *Estève*, edit. Galanis, 1956.

[65] A se vedea și P. Francastel, rubrica *Art et Sociologie*, în „L'année sociologique", t. V, 1940—1948, p. 522.

[66] Cu privire la contribuțiile psihanalizei la estetică, a se vedea două remarcabile articole recente: Ludwig Mareuse, *Freud's Aesthetics*, și Campbell Crockett, *Psychanalysis in Art Cricism*, în „Journal of Aesthetics", XVII, sept. 1958, Nr. 1. A se vedea și culegerea *Freud and the 20th Century*, edit. B. Nolson, New York, 1957. Aici se găsesc referințele bibliografice principale în legătură cu acest subiect. Privind psihanaliza și critica de artă, a se vedea și articolul lui A. M. Bodkin, în „British Journal of Psychology", XV, 1924—25, P. II, pp. 174—183, și mai ales, C. J. Jung: *On the relation of analytical psychology to poetic art, contribution to Analytical Psychology*, Londra, 1928; H. Pongs, *Psychoanalyse und Dichtung*, Euphorion, 1933, pp. 38—72; *L'image poétique et l'inconscient*, în „Journal de Psychologie", 1933, pp. 120—163; L. Trilling, *The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic*, in „Kenyon Review", II, 1940, pp. 152—173; *A Note on Art and Neurosis*, „Partisan Review", XII, 1945; pp. 41—49; N. N. Dracoulides, *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre*, Geneva, 1952; L. van Haecht, *Les racines communes de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'art contemporain*, în „Revue Philosophique", Louvain, 1953, pp. 568—590; M. Biswanger *Traum und Existenz*, Zürich, 1930; trad. franc., 1958, cu o introducere de M. Foucault; J. B. Weber, *La psychologie de l'art*, PUF, 1958.

[67] E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, 1956.

[68] Cf. și Max Bense, *Plakatwelt*, Stuttgart, 1949 .

[69] Operele lui T. Wiesengrund-Adorno: *Kierkegaard, Konstruktion des Aesthetischen*, 1923; (M. Horkheimer și) T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosopische Fragmente*, Amsterdam, 1947; T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; trad. ital., Einaudi, 1959, cu o introducere de L. Rognoni; *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin u. Frankfurt pe Main, 1947; trad. ital., Einaudi, 1954, cu o introd. de R. Salmi; *Versuch über Wagner*, ibid., 1952, *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, 1956; trad. ital., Feltrinelli, 1959. Un eseu a fost tradus anterior în italiană în „Rassegna musicale", Nr. 1. Florența, 1957: *L'invecchiamento della musica nova*. Despre T. W. Adorno, vorbește și Thomas Mann în *Doctor Faustus* [diverse ediții în l. română].

[70] Trad. ital. sub titlul: *Storia sociale della musica*, edit. Einaudi, Torino, 1956; a se vedea și A. Silbermann, *Introduction à une sociologie de la musique*, PUF, 1955.

[71] De exemplu: D. Daiches, *Literature and Society*, 1938; *Literary Essays*, Londra, 1956.

[72] De aceea nu am citat întreaga constelaţie de studii artistico-sociale, cu totul apreciabile, asupra Barocului, mai ales asupra Barocului german, scrise de E. Cohn, J. Nadler, Gunther Müller, Weisbach, J. Weingartner etc. care se referă în mod special la conţinuturi. Invers, studiile asupra Barocului Francez preferă în general valorile stilistice şi unele atitudini psihologice şi sînt indiferente la semnificaţiile lor sociologice (M. Raymond, B. Lebègue, P. Kohler, J. Rousset). Trimitem la studiul nostru *Aristotelismo e Barocco,* in „Retorica e Barocco". Actele celui de al III-lea Congres internaţional de studii umaniste, edit. Bocca, Roma, 1955, pp. 147—192. Acelaşi lucru îl putem spune cu privire la unele scrieri engleze asupra valorii sociale a operei lui Shakespeare, în care se manifestă un viu interes istoric şi social, dar nu estetic (de ex. T. A. Jackson, A. A. Smirnov, J. Palmer). Unul dintre cele mai utile din punct de vedere estetic este *Histoire du Théâtre anglais* de J. McLeod, tradus recent în italiană (edit. Sansoni, Florenţa 1958).

[73] Aşa s-au petrecut lucrurile în cazul lui Worringer, Panofsky, Francastel şi Dyson.

[74] Cf. G. Getto, *Storia economica e storia letteraria,* în „Lettere italiane", Nr. 4. 1955, Genova, cu referinţă la *Storia economica del Medio Eva e dell'epoca Moderna,* de J. M. Kulischer trad. ital., edit. Sansoni, 1954.

[75] Cercetările asupra semnificaţiilor miturilor (Kerenyi, C. G. Jung), asupra ceremoniilor primitive (Lévy-Brühl, L. Frobenius), asupra simbolurilor gnostice şi magice (E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte,* edit. Electa. Florenţa, 1951; *L'Umanesimo ed il demoniaco nell'arte.* Actele celui de al III-lea Congres intern. de studii umaniste, Roma, 1952; Egon von Peterdorf, *Daemonologie,* 2 vol. 1957, etc.) sînt fundamentale pentru aprofundarea artei. În „Archivio di Filosofia", condusă de E. Castelli, pot fi găsite numeroase studii cu privire la artă din punct de vedere cultural, istoric şi sociologic. A se vedea în special: *Filosofia dell'arte,* 1953; *Testi umanistici sulla retorica,* 1953; *Apocalisse e Insecuritas,* 1954; *Filosofia e simbolismo,* 1956; *Filosofia dell'arte sacra,* 1957.

[76] În legătură cu acest subiect, cf.: E. Sauriau, *L'art et la vie sociale,* în „Cahiers internationaux de Sociologie", V, 1948.

[77] A se vedea, de exemplu, P. Francastel, *Technique et esthétique,* în „Cahiers internationaux de sociologie", V, pp. 97, 109.

[78] Kant, *Critica puterii de judecată,* § 2.

[79] Privitor la femeile din secolul al XVIII-lea, îmbrăcate ca lalele sau papagali, avem o frumoasă pagină scrisă de G. Berkeley în „Guardian", Nr. XLIX, 1713 (A se vedea M. M. Rossi, *L'estetica dell' empirismo inglese,* vol. II, edit. Sansoni, 1944, p. 177).

[80] Şi Ruskin recunoaşte legitimitatea utilizării fierului. „... Nu vedem de ce ar fi interzis să se folosească fierul la fel ca lemnul. Şi poate nu este departe timpul cînd va apare un cod al legilor arhitecturale adaptat construcţiilor metalice" *(Cele şapte torţe ale arhitecturii).* Dar utilizarea fierului era străină obiectivelor arhitecturii lui Ruskin. Cu privire la folosirea noilor mijloace tehnice şi la contribuţia lor la apariţia de noi forme, a se vedea P. A. Michelis, *Estetica arhitecturii betonului armat,* Atena, 1955, în l. greacă. Michelis schiţează o teorie a „principiilor fundamentale" ale istoriei arhitecturii. El opune o structură *prin coordonare* (greacă sau gotică) unei structuri *prin subordonare* (romană sau bizantină): una este o arhitectură a scheletului, cealaltă o arhitectură a suprafeţei. Noul material, cu noua sa tehnică, a permis obţinerea unor rezultate care ne oferă ambele principii împreună. Cu acest material putem obţine cochilii autoportante în spaţiu, în care dispare orice deosebire dintre portant şi purtat. Aici domneşte continuitatea, compenetraţia, desfăşurarea, încrengarea formei care sfîrşeşte prin a nu mai avea membre distincte. Forma capătă caracterul unei creşteri organice. Dar putem avea şi schelete monolitice, mai îndrăzneţe ca niciodată, pline de ziduri şi vitralii. Betonul armat a împins le extrem cele două tendinţe, realizînd uneori sinteza acestora. A se vedea de Michelis şi (în l. greacă): *Trilogia estetică,* Atena, 1950; *Arhitectura ca artă,* 1940 şi 1951; *Estetica artei bizantine,* 1946. În l. franceză: *Sur l'esthétique de l'art byzantin* (Actele celui de al VIII-lea Congres Intern. de studii bizantine, Palermo, vol. VII, p. 201); *Valeur du pittoresque dans l'art byzantin* (Actes des Etudes Byzantines à Salonique, 1954); *L'esthétique de l'art byzantin,* Flammarion, 1959, În engl. a se vedea „Journal of Aesth.", vol. VIII, Nr. 2, 1949; XI, Nr. 1, 1952; XIV, Nr. 1, 1955.

[81] Faptul este valabil şi pentru construcţiile cele mai reuşite, cum este cazul celebrei case a lui V. Horta (1892) de la Bruxelles, str. Turin.

[82] În legătură cu acest subiect, a se vedea G. Dorfles, *L'architettura moderna,* Milano, 1956. Privitor la stilul Art Nouveau, a se vedea: M. O. Maus, *Trente ans de lutte pour l'art* (1884—1914), Bruxelles, 1926; H. F. Lenning, *The Art Nouveau,* Haga, 1951; S. Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau,* Oslo, 1956, New York, 1957; F. Ahlers-Hestermann, *Stilwende,* 1956²; V. Bini, *l'Art Nouveau,* edit. Salto, Milano, 1957; R. Delfusco, *Il Floreale a Napoli,* ESI, Napoli, 1959.

[83] Pînă într-un anumit punct, cele două tendinţe — spre *expresiv* şi spre *raţional* — se amestecă fără a mai se deosebi. A se vedea: H. Van de Velde în care se caută raţionalul dar şi expresia raţionalului. „Pretindem ca aspectul exterior al unei case sau al mobilelor sale ... să subliniez cu claritate formele şi scopurile lor. Aspectul exterior va fi mai expresiv, fără ca expresia să se datoreze mijloacelor ornamentale. Această expresie se datorează activităţii privirii noastre care urmăreşte jocul de linii al organismului constructiv, fie el simplu, fie complicat ...". Lupta împotriva decoraţiei, a oricărui ornament este comună am-

belor tendințe (H. Van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Berlin, 1902; a se vedea și A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, în „Gesammelte Aufsätze“, 1900—1930, Insbruck, 1931, trad. ital. în „Casabella“, 1934, Nr. 73).

[84] A se vedea F. Wright, *An organic Architecture*, Londra, 1939.

[85] În legătură cu aceasta, a se vedea G. Dorfles, *op. cit.*, cu care nu împărtășim totuși înclinația spre neobaroc, gustul pentru avîntul plastic și pentru invenția noului ca scop în sine (așa cum se vede și în lucrarea sa *Barocco nell'archittetura Moderna*, 1951). De același, cf. *Le oscillasioni del gusto*, edit. Lerici, Milano, 1958.

[86] Nenumărate sînt scrierile-program care interesează aspectul estetico-social al arhitecturii. De asemenea sînt numeroase și cele cu caracter critic. Bibliografia o găsim în următoarele opere de ansamblu: G. A. Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlin, 1930; N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement, from W. Morris to Grophius*, Londra, 1936 (1943), trad. ital., edit. Rosa e Ballo, Milano, 1954; W. C. Behrend, *Modern Building, ist. nature, problems and forms*, New York, 1937; S. Giedion, *Space, Time and Archtecture. The Growth of a new traditinn*, Cambridge, U.S.A., 1941, trad. ital., Hoepli, Milano, 1954; B. Zevi, *Storia dell'Architettura moderne*, edit. Einaudi, Torino, 1950; Ch. Tunnard, *The City of Man*, Londra, 1953.

[87] Cf. H. Van de Velde, *Das Moralische und das Technische*, 1890, in *Kunstgewerbliche* etc. citat; *Devant l'Architecture* în „Europe“ Nr. 19, 1924.

[88] A se vedea G. C. Argan, *W. Gropius et la Bauhaus*, Torino, 1951, cu o bibliografie completă. De W. Gropius a se consulta în special: *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, 1923; *The new architecture and the Bauhaus*, 1925; *Bauhaus*, 1938; *Scope of total Architecture*, Londra, 1956.

[89] Pseudonimul lui Ch. E. Janneret (1887). El a lucrat tot timpul în colaborare cu fratele său, Pierre Janneret, dar proiectele și programele sînt opera lui. A se vedea M. Bill, *Le Corbusier et P. Janneret*, 6 vol. edit. Gissberger, Zürich, 1958[6], cu numeroase planșe. Aici sînt adunate toate documentele privind colaborarea celor doi.

[90] A se vedea Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, pp. 121—122.

[91] Cultul numărului de aur este constant la Le Corbusier, începînd cu prima sa lucrare *Après le Cubisme 1918*, pînă la tratatele *Le Modulor* (1950) și *Modulor 2* (1955). Organul mișcării inițiată de Le Corbusier (în colaborare cu pictorul Ozenfant) a fost revista „L'esprit nouveau“ între 1920 și 1925. Raționalismul său aparține aceleași epoci ca și acela al lui Doesburg, Mondrian sau Gropius. Operele principale ale lui Le Corbusier sînt: *Vers une architecture*, Paris, 1923 (trad. germ., 1926, engl., 1927); *Urbanisme*, 1925 (trad. germ., 1929, engl., 1929); *La maison des hommes*, 1942 (trad. engl., 1949); *Propos d'urbanisme*, 1946 (trad. engl., 1948). O culegere de opere a fost publicată

în italiană în volumul *Le Corbusier*, edit. Rosa e Ballo, Milano, 1945. Asupra lui Le Corbusier a se vedea: R. Paul, *Le Corbusier e le tendenze meccanistiche dell'architettura moderna*, in volumul „*Architettura e arti figurative*“, Veneția, 1948. Pentru o bibliografie completă pînă în 1950, a se vedea B. Zevi, *op. cit.*

[92] 11 oct. 1947, Operele principale ale lui L. Mumford sînt: *Sticks and Stones*, New York, 1924; *Technic and Civilisation*, New York, 1934; *The culture of Cities*, 1938; *City Development*, 1945; *Art and Technics*, 1952; *Technique* etc. a fost trad. în franc., edit. Seuil, 1950; *The Culture* etc. în italiană, edit. Comunità, 1954.

[93] Cîteva luni mai tîrziu (februarie 1948) tezele lui Mumford dădeau loc unei dezbateri oficiale organizată de Muzeul de Artă modernă din New York.

[94] In „Technology Review“, noiembrie 1940.

[95] A se vedea B. Zevi, *E. Gunnar Asplund*, Milano, 1948.

[96] Nu putem menționa aici tot ce datorează Wright maestrului și înaintașului său L. H. Sullivan (1850—1924). În scrierile lui Sullivan găsim același entuziasm pentru natură, pentru spontaneitate și onestitate constructivă, pentru o artă-expresie a umanității, pentru democrație. Îi lipsește însă sentimentul organicului al lui Wright. De Sullivan, a se vedea: *The Autobiography of an Idea*, în „Journal of the American Institute of Architects“, 1922—1923; *Kindergarten Chats* (1901—1902), 1934.

[97] *An organic architecture; The architecture of democracy*; conferințe ținute la Royal Institute of Brit. Arch., Londra, 1939; trad. ital., *Architettura organica*, edit. Muggiani, Milano, 1946; *Architettura e Democrazia*, edit. Rosa e Ballo, Milano, 1945.

[98] Dar și Le Corbusier declarase: „. . . Arhitectura bună se exprimă și se parcurge pe dinăuntru ca și pe dinafară. Este o arhitectură vie . . .“ (*Convorbiri cu studenții școlilor de arhitectură*, Paris, De Noël, 1943). Cf. și *Vues sur l'art, în „Revue d'Esthétique“*, 1948, pp. 16—39.

[99] În conformitate, mai ales, cu interpretarea romantică a goticului. Asupra aspectului rațional al goticului, vezi *Concetto dello stile*, 1951, citat, pp. 72—73; și H. Foramitti, *L'architecture moderne et la conception scientifique*, în *La filosofia dell'arte sacra*, „Archivio di Filosofia“, 1957, pp. 93—104.

[100] Încercarea de a atenua antinomia formalism-organicism a fost făcută mai ales de W. C. Behrendt, *Modern Building*, New York, 1937 și de D. D. Egbert, *The Theory of Architecture as Organic Expression*, în „Evolutionary Thought in America“, New Haven, 1950. Vezi și B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, edit. Einaudi, 1946.

[101] A se vedea H. Van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Berlin, 1901 (conferințe ținute începînd din 1895); *Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe*, Berlin, 1901 (conferințe); *Vernunftgemässe Schönheit*, Leipzig, 1908, trad. franc. 1915; *Formules d'une esthétique moderne*, Bru-

xelles, 1921; *Extracts from his Memoirs*, în „The Architectural Review", CXII, 1952.

102 Cf. Wright, *Modern Architecture*, Princeton, 1931; *The Disappearing City*, New York, 1932; *When Democracy Builds*, Chicago, 1945. Bibliografia operelor cu caracter tehnic poate fi găsită în diversele istorii ale arhitecturii. *Autobiography*, New York, 1932 (trad. ital., edit. Mondadori, 1954; trad. franc., edit. Plon, Paris, 1955) este în special foarte bine documentată.

103 În acest ultim sens, se poate vorbi şi de unele afinităţi dintre opera lui Wright şi gîndirea lui Whitehead (cf. E. Paci, *Processi, relazione e architettura*, în „Rivista di Estetica", Nr. 1, 1956). Dimpotrivă, în legătură cu Wright, ni se pare nepotrivit să ne exprimăm folosind termenul de „a patra dimensiune". Conceptul „timp-spaţiu", cu sensul pe care i-l conferea Einstein, fusese propus ca principiu interpretativ pentru experienţele cubiste şi futuriste în pictură şi sculptură (dar postfactum) şi nu credem că poate fi extins la arhitectură, aş cum au acceptat să facă unii critici (vezi Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941; B. Zevi *Saper vedere l'architettura*, 1953; E. Paci, *op. cit.*). În adevăr, ori de cîte ori aceşti critici recunosc meritele operei unui arhitect raţionalist sau organicist, ei îl laudă tocmai pentru că a devansat acest concept de timp-spaţiu care nu poate fi valabil decît pentru cubism. Faptul este interesant căci el înseamnă, după părerea noastră, că artele contemporane, contigui şi complementare, nu sînt deloc omogene şi că criticii caută omogenitatea ca urmare a unui sens istoric rău înţeles. Desigur, nu este posibil să se confunde timpul *continuu* şi *narativ* al arhitecturii de avangardă cu timpul *discontinuu* şi *instantaneu* al picturii cubiste. Cînd fac aluzie la o anumită incidenţă a timpului asupra viziunii spaţiale a arhitecturii moderne şi, în particular, asupra arhitecturii „organice", criticii înţeleg pur şi simplu caracterul său narativ. Acest sens al timpului nu a fost accentuat la artiştii şi la criticii moderni în nici un caz de ideea sau de presentimentul a ceea ce aceasta ar fi putut însemna pentru Einstein, ci numai prin influenţa cinematografului. „A patra dimensiune" echivalează cu „a zecea muză". Spaţiul-timp al viziunii ca naraţiune fusese, în parte, realizat de arhitectura barocă. Faptul a fost recunoscut de Schleiermacher şi văzut clar de Hildebrand (1893) care i-a sesizat, primul, caracterul cinematografic cu mult înainte de invenţia cinematografului. Temporalitatea percepţiei este constatată de Dewey (*Art as experience*, 1935, cap. VIII—X). Argumentul a fost studiat de curînd cu fineţe de Brandy (*Carmine, o della pittura*, 1955) şi de *Ragghianti* (*L'arte e la critica*, 1951) şi de mine însumi (*Il concetto dello stile*, 1951). Însă Einstein nu are ce căuta aici. Este ca şi cum i s-ar atribui sensul narativ şi continuu al arhitecturilor gotice care se privesc mergînd în jur şi de jos în sus şi ale căror perspective nu corespund aproape niciodată cu axele lor. (Asupra spaţiului succesiv gotic, a se vedea D. Frey, *op. cit.*). Este adevărat că

această „naraţiune" le era impusă de unele împrejurări foarte dure (oraşul închis între ziduri). Invers, ea s-a manifestat la raţionaliştii moderni pe terenul controversei, ca reacţiune împotriva perspectivei scenografice clasice. Sensul narativ modern pare să fi găsit un stimulent în experienţa cinematografică a aventurii vizuale unde, de asemenea, tranşele sînt legate între ele şi discontinuul este transformat în continuu.

De aceea, principiile cubismului sînt absorbite de arhitectură, dar şi neutralizate. A prefera volume raţionale, stereometrice, n-are nimic a face cu cubismul. Casele în forme de cuburi nu sînt cubiste. Ce să mai spunem atunci de o arhitectură organică antiraţionalistă, ca aceea a lui Wright? Chiar admiţînd că arhitectura raţionalistă şi arhitectura organicistă provenind din principii diferite (pentru a simplifica: spaţiu exterior şi spaţiu interior), ajung ambele la un rezultat narativ, temporal (pentru arhitectura raţionalistă aceasta este adevărat numai în anumite cazuri; de cele mai multe ori ea este „perspectivă clasică"), rămîne un fapt: cubismul cu sensul celei de a patra dimensiuni (singurul pe care îl putem numi modern) nu este nici narativ, nici cinematografic (futurismul a fost aşa, pentru că, în fond, el a rămas legat de trecut). Cubiştii nu apreciază efectele de film cu continuitatea lor succesivă, ci numai jocul tehnic prin care ea este obţinută, joc care permite procesul invers, acela de a dezintegra *continuul succesiv* într-un *discontinuu simultaneu*. Aceasta este exact contrariul sensului narativ şi, în adevăr, jocul dispărea chiar în literatură care pînă la urmă a încercat să-şi însuşească această tehnică a discontinuului prin Joyce, Faulkner, Sartre... Arhitectura modernă are uneori în comun cu cubismul policentrismul, independenţa unităţilor de perspectivă, care era proprie şi unui anumit gotic şi unui anumit baroc. Ea nu a avut — şi nici nu a putut să aibă — facultatea cubismului pictural de a fi substituit unei sinteze sensibile, ireversibile a percepţiilor în timp, o compoziţie liberă şi reversibilă. Arhitectura obţine acest efect numai cînd eşuează, şi aceasta se întîmplă foarte des. Aşadar, nu putem vorbi de o influenţă a lui Einstein în arhitectură, nici măcar în intenţiile ei.

A vorbi despre influenţa lui în pictură şi sculptură ar fi ceva de un gust îndoielnic şi nu prea legitim, dar cel puţin putem vorbi aici de un fenomen mai general care stă la baza atitudinii discutate mai sus: o anumită influenţă a ştiinţei moderne asupra categoriilor culturale. „Schematismul" kantian şi, prin urmare, modurile temporalităţii tradiţionale au fost puse în discuţie de ştiinţa contemporană; există o tendinţă de a suspenda valoarea primelor două *Analogii ale Experienţei* şi de a potenţializa pe cea de a treia (*simultaneitatea şi reciprocitatea*). Dar este oare vorba de un efect al scientismului? Concluziile idealismului şi ale existenţialismului de origine hegeliană nu sînt diferite. Rămîne concluzia că şi în arhitectură, ca în orice alt domeniu al experienţei noastre, categoria acţiunii *reciproce* şi schema *simultaneităţii* triumfă prin formele policen-

triste atît ale „funcționalului" cît și ale „organicului". Dar, în acest domeniu, principiul *discontinuității* nu a dominat niciodată deoarece eficiența celorlalte principii, de permanență și de succesiune, de *substanță* și de *cauză*, nu a lipsit niciodată (invers față de ceea ce s-a petrecut în pictură). Acesta este motivul pentru care nu avem case-Picasso, sau, mai degrabă, avem nenumărate, dar involuntare, din nefericire, și nu le considerăm ca o arhitectură bună, nici măcar ca o arhitectură de avangardă.

[104] Cf. și L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats,* 1947, pp. 24, 32, 65, 95 etc. Faptul este adevărat, dar ca un truism. Ce înseamnă o „bună arhitectură"? Au fost societăți fără „viață echitabilă" care au produs arhitecturi foarte „bune": construcții militare, feudale, hieratice, funerare etc.

[105] Cf. B. Zevi, *op. cit.*, cap. V, cu privire la arhitecții Terragni, Persico, Pagano.

[106] *Art moderne,* 1881; *Les XX,* 1884; *Pour L'art,* 1892; *L'Association pour le progrès de l'art décoratif,* 1894. În legătură cu acest subiect, a se vedea lucrările lui Mumford, Giedion, Zevi, Tschudi-Madsen citate.

[107] Cf. E. Gallé, *Le mobilier contemporain,* în „Revue des Arts Décoratifs", XX, republicat în *Um 1900: Art nouveau und Jugendstil,* sept., 1952, Zürich, Kunstgewerbemuseum.

[108] Raportat de G. Veronesi în *J. Hoffmann,* edit. Il Balcone, Milano, 1956.

[109] H. Read, *Art and Industry,* 1934, 1952. *The Grass Roots of Art. Lectures on the Social Aspect of Art in an Industrial Age,* New York, 1947.

[110] G. Friedmann, *La crise du progrès: esquisse d'histoire des idées* (1895—1935). Paris, Gallimard, 1936; *Problèmes humains du machinisme industriel,* ibid., 1940; *Essai sur la civilisation technicienne.* A se vedea și Fréminville, *Apprentissages,* Paris, 1926.

[111] G. S. Giedion, *W. Gropius, l'uomo e l'opera,* edit. Comunità, Milano, 1954 (publicată în același timp în mai multe limbi).

[112] Lecțiile lui P. Klee la *Bauhaus* sînt publicate în *Bildnerisches Denken,* Basel, 1956. A se vedea și P. Klee, *Pedagogisches Skizzenbuch,* München, 1925; și *On Modern Art,* Londra, 1945. Cf. C. Giedion-Welker, *P. Klee,* Stuttgart, 1955; W. Grohman, *P. Klee,* Köln, 1956. Privitor la Kandinsky, a se vedea mai sus § 55 și 56.

[113] Cicero, *De officiis,* II, 32.

[114] Apărut în 1908 în *Trotzdem;* trad. ital, în „Casabella", ianuarie 1934. Scrierile lui A. Loos au fost adunate în volumul *Ins Leere gesprochen. Aufsätze in Wiener Zeitungen und Zeitschriften aus den Jahren 1897—1900,* Berlin, 1925, apoi în volumul *Trotzdem, Gesammelte Aufsätze,* 1900—1930, Innsbruck, 1931. Asupra autorului, Cf. C. Munz, *A. Loos,* edit. Il Balcone, Milano, 1956.

[115] Era regula lui Lamarck adoptată de L. H. Sullivan, maestrul lui Wright. Cf. L. Mumford, *op. cit.*, p. 420.

[116] Cf. O. Wagner, *Modern Architektur,* 1893.

[117] Sînt numeroase organismele create în acest scop: în Italia, Oficiul Național al Meșteșugarilor Producători Industriali, E.N.A.P.I.; în Franța, Biroul de studii tehnice (tehnică și estetică) și Institutul de Estetică industrială; în Germania Școala din Ulm; în Statele Unite, „Institute of Technologie" din Chicago, „Society of Industrial Designers" din New York etc. Și publicațiile sînt numeroase, mai ales în America. A se vedea: S. și M. Chéney, *Art and the machine,* New York, 1936; H. L. Van Doren, *Industrial Design: a pratical guide,* New York, 1940; Ch. B. Bradley, *Design in the industrial art,* 1946. M. R. Rogers, Italy at Work: *The renaissance in design today,* Roma, Instituto Poligrafico dello Stato, 1950; W. Braun Feldweg, *Normen und Formen industrieller Produktion,* Ravensburg, 1954; G. C. Argan, *Industrial Design fattore di integrazione sociale,* în „Aut-Aut", 1954, Nr. 24; A. Morello, *Problemi di metodo nell' Industrial Design,* în „Casabella", Nr. 203.

[118] Au existat multe anticipații teoretice. În secolul al XVIII-lea, putem cita G. Berkeley, *Alcifron* (1729), al III-lea dialog; D. Hume, *Treatise,* L. II, p. II, sect. 5; E. Home Lord Kames, *Principles of Critics,* 1761, cap. III.

[119] Van de Velde, *Vernunftgemässe Schönheit,* Viena, 1910. Asupra acestei chestiuni, a se vedea E. Souriau (fiul lui P. Souriau): *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle,* în „Revue d'Esthétique", 1951.

[120] Eseuri de E. Souriau, Ch. Lalo, P. L. Goupils, J. Viénot, P. Guastalla, J. G. Krafft, P. Ginester, L. Fraenkel.

[121] Comunicări de J. Viénot, R. L. Delevoy, A. Coyne, Friedmann, M. Bill.

[122] Ch. Lalo, *Les structures maîtresses de la beauté industrielle,* ibid.

[123] Dacă ar fi puse sub o formă dialectică, regulile enumerate de Viénot ar putea deveni mai importante, ca fiind mai specifice pentru *Industrial design.* Așa cum sînt, ele rămîn niște precepte practice utile: formele industriale trebuie să țină seama de durata obiectului; să nu depindă de contingențe, cum ar fi moda; să țină pasul cu evoluția tehnică, să corespundă gustului public etc.

[124] Cf. M. Bill, *Worte rund um die Malerei und Plastik,* 1947; *Form,* Basel, 1952; *Die gute Form,* în „Werk" aprilie, 1957; *Forma, funzione, bellezza,* în „Stile industriale", iunie 1954; *Pittura concreta,* în „Belle-Arte", sept.—oct. 1952; *Idem* în „Domus", febr. 1946, iunie 1946. Cf. *Arte contemporanea* cu o introducere de G. C. Argan, edit. Salto, Milano.

[125] Vezi M. Bill, *Kandinsky,* Paris, 1951.

[126] C. L. Ragghianti, *Industrial design,* în „Il Pungolo dell' arte". Întregul eseu este remarcabil și sîntem de acord cu multe din tezele sale, cu toate că nu toate punctele noastre de vedere coincid în întregime.

[127] În legătură cu aceasta, a se vedea observațiile lui P. Francastel în *Art et Technique,* Paris, 1956.

[128] Actele Congresului internaţional de Arte decorative, ţinut cu prilejul Expoziţiei de la Milano, se află depuse la biroul de studii al Trienalei. A se vedea, ca incunabule ale unei literaturi privind această materie, şi Actele *Zilelor esteticii industriale*, Paris, 1957, publicate în „Esthétique Industrielle", 1957, Nr. 28.

[129] În acest sens, estetica decorativă poate fi apropiată de psihologie şi, în consecinţă, de psihanaliză. Şi aceasta, fără a fi nevoie de a recurge la „agresivitatea" orală, intestinală, falică etc., în care se complăcea E. Fraenkel (*Psychanalyse et art industriel*, în „Revue d'esthétique", 1953, Nr. 3—4).

[130] Adeziune la un ansamblu armonic de funcţiuni: frumos. Adeziune la o funcţiune fundamentală: expresiv. Adeziune la o funcţiune secundară: ornamental.

[131] A se vedea Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, citată; Göller, *Zur Aesthetik der Architektur, 1887; Entstehung der Architektonischen Stilformen*, 1888.

[132] Cu privire la entropia limbajului, a se vedea N. Wiener, *Cibernetics*, 1949, trad. ital., Milano, 1953 [În limba română, edit. ştiinţifică, 1966]; *Introduzione alla cibernetica*, Torino, 1953; C. E. Shannon, *Prevision and Entropy of Printed English*, in „Bell System Technical Journal", I, 1951; *The Redundancy of English* în *Seven Conferences of Cibernetics*, Macy Foundation, New York, 1951. Din punct de vedere literar: G. Dorfles, *Entropia e relazionalità nel linguaggio letterario*, în „Aut-Aut", 1953, p. 501; E. Paci, *Dall' Esistenzialismo al relazionismo*, Mesina, 1957; M. Bense, *Aesthetica*, II, Stuttgart, 1957, Vezi *infra* § 119.

XIII. DE LA POZITIVISM LA FENOMENOLOGIE

Pînă acum am examinat o estetică formalistă decurgînd din gîndirea transcendentală şi, în ultimă analiză, din tradiţia raţionalistă a secolului al XVIII-lea. În adevăr, categoriile figurative sau muzicale ale unor Fiedler sau Focillon, ale unor Hanslick sau Brélet au o natură explicit tradiţională: ele sînt timp, spaţiu şi relaţie. Paralel cu ele, am parcurs estetica naturalistă şi psihologică a secolului al XIX-lea şi, în fine, cea a secolului al XX-lea, sociologică, venind din estetica empiristă a secolului al XVIII-lea. Acum este important să remarcăm că atît prima direcţie, care procedează prin definiţii de *categorii* artistice, cît şi cea de a doua, care vrea să reconstruiască prin diverse procedee geneza *procesului* artistic, evoluează astăzi şi ajung la o direcţie unică pe care am putea-o denumi în mod generic fenomenologică.

Termenul *fenomenologie* este un termen generic în sine care indică mai puţin o metodă cît o orientare[1]. Prin originea şi prin natura sa, el înseamnă contrariul şi chiar opusul empirismului psihologic. Acesta este relativist şi, în concluzie, sceptic; comportamentul fenomenologic este obiectivist şi ajunge la ontologii regionale care par să formeze preludiul unei ontologii universale. Astfel concepută, fenomenologia are a face cu noţiuni de natură eidetică, cu esenţe, cu tipuri, fără să se preocupe de geneza lor, ci numai de constituţia lor trans-

cendentală. Cu toate acestea, este şi aceasta o formă de anchetă pozitivă şi, dacă ea respinge postulatele pozitiviste (asociaţie, evoluţie etc.) ea poate totuşi utiliza anumite metode experimentale (anamneză, statistică etc.) sau conceptuale (morfologie, tipologie etc.) ale pozitivismului. De aceea nu trebuie să ne mirăm că, în anumite împrejurări, în Franţa de exemplu, o anchetă estetică pozitivistă s-a modificat treptat pînă a ajuns în apropierea unei anchete fenomenologice căreia i-a cedat pînă la urmă locul. Dar nu trebuie să uităm nici un moment că atunci cînd vorbim de estetică fenomenologică, nu se înţelege o aplicare sistematică a unor canoane metodologice de felul celor ale lui Husserl, ci de o anumită orientare generală a cercetătorilor[2].

§ 96. – CHARLES LALO (1877–1953)

O asemenea evoluţie poate fi observată în lunga carieră speculativă a lui Ch. Lalo, un specialist onest şi pasionat, marcant atît prin influenţa cît şi prin activitatea sa[3]. Discipol al lui Durkheim, el a debutat prin două teze de doctorat. Prima, *Estetica experimentală contemporană*, este o revizuire a operei lui Fechner şi a lui Wundt. El restrînge cîmpul metodei experimentale sau psihometrice, *von unten,* la nivelul preestetic, sau estetic elementar: senzaţia n-are valoare estetică, fiind un fapt psihofizic. „Determinarea veritabilului *prag estetic* nu este, cum credea Fechner, o simplă chestiune de intensitate sau de cantitate a plăcerii, ci o problemă de calitate. Plăcerea estetică este de o natură specială, provocată de satisfacerea unei exigenţe tehnice disciplinate şi organizate de societate... Este vorba de o influenţă colectivă şi nu de gustul individual“[4]. De aceea estetica trebuie tratată ca o *ştiinţă sociologică.* Criteriul estetic este istoric, relativ; acest criteriu influenţează tehnica operei, stilizînd în diferite moduri mecanismele fiziopsihice (acestea fiind constante). În ultimă analiză, el trimite la noţiuni invariabile, cele pe

care examenul psihometric le-a identificat în mod aproximativ: înălţimea sunetelor şi raporturile dintre ele, sensul simetriei, al proporţiilor, numărul de aur[5] etc. Dar acestea sînt condiţii anterioare sensului estetic şi ele nu determină un gust. Şi pentru Lalo, principiul *Einfühlung*-ului, susţinut în Franţa de colegul său V. Basch, este extraestetic, — este un principiu care explică totul sau nimic[6]. După părerea sa, o valoare estetică ia naştere numai în funcţiune de un criteriu de alegere de natură socială. În măsura în care acest criteriu de gust este inerent unei tehnici, putem, de asemenea, spune (cu toate că este puţin cam riscant) că estetica lui Lalo este o estetică a obiectului artistic, aşa cum susţine E. Souriau[7]. În realitate însă, în măsura în care ea se întemeiază pe criteriul de gust, este o estetică a judecăţii.

Tehnica este ansamblul mijloacelor de expresie consacrate de un public[8], deci tehnica coincide cu stilul şi acesta este valabil istoric. Acesta este punctul de vedere dezvoltat de Lalo în *Introduction à l'Esthétique* (1912) şi în *L'art et la vie sociale* (1921). Dar atunci mai putem spune că estetica este o ştiinţă istorică, absolut relativă?

Înainte de a da un răspuns, să ne amintim că, odată cu opera citată, apăruse şi o a doua teză în 1908: *Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique* în care găsim aplicate principiile expuse mai sus. Punctul de vedere al unei estetici considerată ca ştiinţă acustică (Rameau, Helmholtz, Stumpf etc.) nu-l satisface pe autor. Acest punct de vedere nu explică universalitatea judecăţii estetice. Putem recunoaşte principiul general al esteticii numai într-un principiu general, colectiv, acela al unei alegeri sociale. Este, oare, aceasta o concluzie relativistă?

În realitate, relativismul său ascundea un principiu dogmatic care s-a degajat cu timpul: principiul dogmatic al tuturor esteticilor care au la bază senzaţia şi al esteticilor pozitiviste (dar nu mult diferit de principiul unor estetici raţionaliste şi idealiste, după cum am văzut). Este suficient să spunem că, pentru Lalo, arta este un *joc.*

Totuşi, conceptul său de joc nu mai este repetarea aceluia al lui Spencer. Nu numai din cauza unei mai mari sensibilităţi şi a unei mai vaste culturi artistice a autorului, care-i permit să-l analizeze în diferite moduri mai subtile şi mai puţin superficiale, ci şi pentru că experienţa sa muzicală îi permite să interpreteze într-un chip nou şi demn de luat în considerare acest atît de vechi concept. „Jocul" său nu este nici acela al facultăţilor, ideal umanist de tip Schiller, nu este nici ironia lui Schlegel, nici jocul fiziologic al lui Spencer şi Grant Allen, nici jocul psihologic al lui Groos. Jocul lui Lalo este acela al „compoziţiei", care poate fi recunoscut mai uşor în muzică decît în altă parte, — procedeul tehnic, contrapunctul. Conceptul empiric de joc corespunde aşadar cu conceptul raţionalist al perfecţiunii, armoniei, unităţii multiplului, integrităţii (avînd în plus un sens empiric şi psihologic al reuşitei, al întrecerii şi al succesului). Desigur, nu este pentru prima dată că se întîmplă să regăsim un concept raţionalist la un empirist, dar este, în schimb, pentru prima oară că un empirist acceptă total punctul de vedere raţionalist, ba chiar cu totul platonician, al „frumosului muzical", şi îi atribuie un caracter relativist, supunîndu-l unor condiţii istorice variabile. Acest aspect a fost accentuat de Lalo în cea de a doua ediţie a lucrării sale care apare în 1946 cu titlul modificat: *Eléments d'une Esthétique musicale scientifique*[9]. Aici, principiul tehnicii muzicale, principiul combinării multiple a părţilor, al „partiturii" (*quaedam membrorum commensuratio*) este transferat (ca la antici) la tehnicile tuturor artelor şi devine un principiu estetic universal. „Studiul metodic al polifoniei proprii fiecărei arte şi fiecărei şcoli, fiecărui artist sau fiecărei opere, va trebui să devină sarcina principală a unei estetici cu spirit ştiinţific"[10]. Lalo o defineşte drept concepţia „polifonică" a Artei şi a Frumosului.

Dar această ultimă frază, datînd din 1937, are un sens care depăşeşte pe acela care apare la prima vedere. Pe drept cuvînt Lalo şi-a început cariera

în 1908 cu două teze. Dacă aceasta din urmă pe care am analizat-o conchidea în spiritul unei estetici a jocului contrapunctic, a analizei tehnice şi a compoziţiei, — prima, odată respinse rezultatele simple ale psihometriei, conchidea propunînd o estetică sociologică care ar fi trebuit să adopte o „metodă integrală" adică să ia în considerare şi aspectele materiale, fiziologice, psihologice ale artei, în plus faţă de aspectele sociale[11]. Cu anii, cele două teze s-au întrepătruns una cu alta fără vreun termen intermediar.

Combinaţie polifonică, contrapunct, nu înseamnă deci pentru Lalo numai sintaxa unei arte, nici chiar un raport sintactic şi semantic, ci, într-un mod mai bogat (şi mai confuz), „Jocul combinărilor dintre datele semantice, logice, ritmice, fonetice, sentimentale, morale şi sociale, inconştiente, reflectate etc." (*Congrès*, etc. p. 359). Acesta este contrariul unei sintaxe inerente vectorului artistic, în stare să instituie autonomia unei arte. Acest caracter sintatic are precedente la Hume, a fost întrevăzut la Ch. Morris, face parte din poetica lui Valéry, a fost susţinut recent de Della Volpe[12] etc. „Jocul" nu mai este dimensional, tehnic, specific; el capătă mai multe dimensiuni; nu mai este vorba de unitatea multiplului, ci de unitatea diversului; jocul devine un sistem de relaţii care are legătură cu întreaga viaţă a artei şi puţin îi lipseşte ca să poată fi definit ca obiectul unui program fenomenologic. Lalo însuşi recunoaşte existenţa unei afinităţi între punctul său de vedere şi acela al „fenomenologilor contemporani cu *straturile* lor distincte, dar coordonate" (*ibid.*).

Ce ne împiedică, aşadar, să vorbim de o fenomenologie propriu-zisă? este chiar modul prin care Lalo a încercat să intre în această lume de dimensiuni inter-relative care este experienţa estetică. El a ajuns aici prin conceptul său de *joc*, concept util pentru a-l aduce pînă în acest punct, dar care nu-l putea duce mai departe şi care i-a inspirat o antiteză între artă şi viaţă prin care cercetarea sa era compromisă chiar de la început. Acesta a fost drumul seriei de studii adunate sub

titlul *L'art et la vie* (*L'art près de la vie, L'art loin de la vie, Les grandes évasions esthétiques, L'économie des passions*). Lalo văzuse foarte limpede că „opera de artă susţine raporturi foarte diverse, uneori inconciliabile cu viaţa autorului ei şi cu aceea a contemplatorilor săi", dar ajuns la această răspîntie, el a ales drumul cel vechi, acela al pozitivismului biografic, al raporturilor dintre artă şi viaţa autorului. Dezamăgit de estetica experimentală (estetica spectatorului), el s-a consacrat unei estetici psihologice (aceea a autorului). Astfel, conceptul de joc, înţeles ca un contrapunct de motive, ca o polifonie de valori, a fost exploatat copios de către el, dar într-o singură dimensiune şi tocmai în aceea pe care critica artistică cea mai competentă a timpului o abandonase[13]. Şi totuşi, şi în acest domeniu, el s-a apropiat de fenomenologie, dar a studiat-o cu mijloace depăşite. El şi-a propus o analiză tipologică a comportamentelor artistice, un fel de psihanaliză a diverselor dispoziţii umane cărora arta le dă naştere şi care constituie „tot atîtea complexe psiho-estetice şi socio-estetice, ca: evaziunea, diversiunea, imunizarea homeopatică şi alopatică, mărturisirea publică, activitatea spontană dar orientată, înzestrările naturale sau cultivate etc."[14]. Cîţiva ani mai tîrziu, Jean-Paul Sartre nu va face altceva în analizele sale asupra lui Baudelaire şi asupra lui Genet, dar el va folosi o psihologie şi mai tranşantă decît aceea pe care Lalo o aplicase unor Stendhal, Balzac, Goethe, Hugo sau B. Constant. În plus, el va afirma în mod deschis că problema nu era una estetică ci una existenţială. Tipologia lui Lalo, dimpotrivă, foloseşte concepte ca: *complexul tehnicii, artă pentru artă, artă pentru meşteşug, complexul fugii, complexul economiei, egotismul* etc., care sînt date psihologice puse mai demult în lumină de eseiştii tradiţionali sau pur şi simplu categorii estetice cîştigate, nu reînnoite, şi nemaicorespunzînd unei problematici noi şi nici capabile să o provoace. Într-un cuvînt, i-a lipsit acea originalitate şi acea libertate şi noutate în cercetare care

sînt proprii metodei fenomenologice (şi fără de care reducţiunea fenomenologică nu are sens).

În esenţă, psihologia lui Lalo îl duce numai pînă unde-i permite principiul preconstituit care o guvernează, adică principiul *jocului*[15] care este atît transcendental cît şi empiric şi care este folosit cînd într-un sens, cînd într-altul. Pe de altă parte, acest concept al *jocului* plutea deja în atmosfera culturii franceze de la începutul secolului al XX-lea. Nu este deci de mirare că-l regăsim în aproape orice estetică a acestei epoci, numai dacă ne gîndim la arta franceză contemporană (genurile literare: *farsele, pastişele, divertismentele* precum şi procedee analoage în pictura cubistă şi în muzica lui Stravinsky etc.).

La acea epocă, conceptul jocului domina în diverse moduri, aproape fără excepţie, cultura universitară. Victor Basch, primul profesor notoriu de Estetică şi Ştiinţă a Artei la Sorbona, asimilase conceptul de joc al esteticii kantiene şi romantice[16] şi îl interpretase ca o plăcere a „empatiei" sau a „simpatiei simbolice" (el botezase cu acest nume conceptul de *Einfühlung*, studiat şi răspîndit în acel timp în Germania de Volkelt şi Lipps)[17]. Dezinteresul estetic care îndepărtează arta de viaţă şi face din ea un joc, se naşte după părerea sa din capacitatea de a depăşi egoismul practic şi de a se răspîndi în lucruri. Interpretarea jocului ca „empatie" fusese susţinută în acel timp în Germania de Karl Groos într-un spirit revoluţionar prin studierea jocului la animale (1898) şi la oameni (1901). Guyau, Séailles[18], H. Beer[19] aderaseră, fiecare în felul său, la conceptul jocului estetic. La rîndul său, H. Delacroix pleca de la acest concept pentru a specifica caracterul artei: artă şi joc sînt fuga de *spleen*, distracţie, dar el separa arta de joc considerînd-o fabricaţie, realizare, obiectivitate[20]. Caracterul de evaziune îl va face pe Paulhan să vorbească de „minciuna artei", pe Caillois de „imposturile poeziei"[21] şi să inspire neîncrederea lui Durkheim în legătură cu semnificaţia sociologică pe care acest caracter l-ar fi putut avea[22]. J. Segond (1878—1954)[23], care ajungea la este-

tică în urma unor foarte pertinente studii de psihologie religioasă, vedea de asemenea în artă rezultatul unei evoluţii a sensibilităţii omeneşti care, plecînd de la forme elementare, instinctive, urcă pînă la vis, fantezie, joc şi la finalitatea autosuficientă (foarte apropiată de ironia metafizică a romanticilor, de unde o „filosofie ironică a iluziei absolute"). Nu vom mai insista asupra acestor gînditori, deoarece prestigiul academic considerabil de care s-au bucurat şi meritele lor notorii, fineţea lor şi competenţa (mai ales în ceea ce îl priveşte pe J. Segond, unul dintre teoreticienii şcolii de la Aix-en-Provence, împreună cu Gaston Berger) nu ne par să fi adus contribuţii efective şi eficiente atît în punerea cît şi rezolvarea problemelor estetice. Această eficienţă, proprie unei gîndiri personale, am recunoscut-o dimpotrivă, în gîndirea speculativă neacademică franceză (Alain, Valéry) şi ni se pare că trebuie să o recunoaştem şi acelei gîndiri academice de după Bergson care s-a orientat după o directivă fenomenologică. În acest domeniu regăsim conceptul de „joc"[24], dar natura cercetării fenomenologice, îndreptată spre multiplele dimensiuni ale experienţei, îl va priva de caracterul restrictiv care îl însoţise pînă atunci.

Spre deosebire de cunoaşterea raţionalistă şi idealistă, cunoaşterea fenomenologică nu vizează o construcţie sistematică a experienţei şi nici (spre deosebire de cea empiristă) reconstrucţia ei genetică. Ea aspiră la o analiză descriptivă şi la o comprehensiune intuitivă a esenţelor sau a modurilor posibile ale experienţei (dar este vorba de o intuiţie laborioasă şi nu imediată). Examenul său nu este îndreptat numai spre activitatea şi procesul cunoaşterii, ci spre diferitele stări, structuri, relaţii ale cunoscutului şi nu pe un plan empiric, ci ideal. Cercetările caracteriologice, tipologice, morfologice pot fi deci instrumentele unei fenomenologii în măsura în care ele sînt procedee empirice care servesc la identificarea modurilor constante şi obiective ale experienţei (sau *esenţe* sau *eidos*) şi la sesizarea raporturilor în dimensiuni ideale sau *regiuni*.

§ 97. – ETIENNE SOURIAU (1892)

Dacă trecerea de la o poziţie pozitivistă la una fenomenologică era abia schiţată în gîndirea lui Lalo, aceea a unei treceri de pe poziţii raţionaliste la o poziţie fenomenologică apare mult mai evident în scrierile lui Souriau. Operele lui E. Souriau vor putea cu greu convinge pe cititorul străin, atît de contestabil pare de la început procedeul său. Şi totuşi, tocmai faptul acesta potenţează prestigiul de care se bucură gînditorul în mediul academic francez[25]. Există în opera lui Souriau o continuitate şi o coerenţă care îi dau o fizionomie particulară şi această fizionomie se inserează foarte bine în sistemul de gust şi de comportament al culturii franceze contemporane. În ceea ce urmează vom vedea pentru ce folosim termeni ca *fizionomie, gust, comportament* în legătură cu o doctrină.

Pentru a putea aprecia gîndirea lui Souriau trebuie în primul rînd să depăşim un inconvenient. În conformitate cu principiile susţinute în opera sa cea mai semnificativă, *L'instauration philosophique* (1939), importantă pentru Souriau este *gîndirea*, în sensul „obiectual" al cuvîntului, în sensul de organism semantic, de obiect, de sistem de gîndire precis şi particular, înzestrat cu o structură sau formă. Gîndirea veritabilă este o construcţie, o instaurare, un act „tetic" constitutiv al unui rezultat bine definit şi noi recunoaştem individualitatea organică a unui rezultat după acea „strălucire obiectivă" care ne dă sentimentul perfecţiunii. A gîndi înseamnă a tinde spre forme arhitectonice stabile şi cu cît acestea sînt mai stabile, cu atît mai mult ele dau impresia perfecţiunii. În conformitate cu tendinţele neopozitiviste care se afirmau pe atunci, pentru Souriau gîndirea este limbaj şi chiar scriitură, dar într-o accepţiune specific estetică. Gîndirea este o expresie singulară, o formă. Totuşi, Souriau nu se îndoieşte că a reduce formalismul limbajului la numitorul comun al unei arhitectonici formale, ar putea fi un lucru pe cît de adevărat, pe atît de lipsit de sens. Logi-

cianul, matematicianul, fizicianul nu vor contesta că gîndirea lor se exprimă sub nişte forme închise (formule), conform unor axiome riguroase şi că numai astfel ele obţin o „strălucire obiectivă", un sens precis, dar în acelaşi timp, ei vor surîde cu privire la caracterul arhitectonic al acestor forme (legi de corespondenţă, proporţie, unitate, măsură etc.) pe care ei le recunosc totuşi (să ne gîndim de pildă la Poincaré)[26], dacă am vrea să căutăm în ele secretul limbajului. Criticul de artă va proceda la fel ca ei; chiar pentru formalişti ceea ce contează este semnificaţia unei forme. Souriau, dimpotrivă, este convins de importanţa pe care o oferă aspectul mai formal al formei (dacă se poate spune aşa) şi, astfel, el condamnă la sterilitate un principiu exact, acela pe care îl susţinuseră atît Croce cu conceptul său de *intuiţie = expresie*, cît şi semanticienii anglo-saxoni cu ecuaţia *gîndire = limbaj*. Expresia sa nu este „forma" în sensul dorit de Croce, cu o indeterminare intenţionată care era foarte pertinentă, adică expresie de forme libere, ci în sensul circumscris tradiţional al raţionalismului: proporţie, simetrie, unitate, armonie etc., cărora în domeniul logic le corespund limpezimea, intuiţia şi raţiunea. Or, gîndirea lui Souriau, aşa cum se concretizează ea în fiecare operă a sa, este foarte puţin înzestrată cu aceste calităţi. Ea este amorfă şi vagă, procedează prin adjoncţiune şi nu prin deducţie, iar coerenţa sa rezultă mai mult din reluări şi repetiţii. De ce spunem asta? Dintr-o raţiune speculativă: opera lui Souriau demonstrează că „Arhitectonica" nu aparţine gîndirii într-un mod atît de intrinsec pe cît susţine el. În cazul său special, instaurarea conceptului de instaurare nu prezintă deloc caracterele acestui concept, sau, ca să o spunem pe şleau, gîndirea care creează instaurarea nu este o instaurare propriu-zisă.

Faptul acesta pune sub semnul întrebării universalitatea problematică pretinsă de gîndirea lui Souriau. Desigur, chestiunea comportă o problemă care depăşeşte domeniul estetic şi care merită să fie examinată. De aceea, va trebui să revenim la ea.

Totuşi, chiar după ce am făcut această rezervă, trebuie să recunoaştem două aspecte interesante în opera lui Souriau: echilibrul, adică legitimitatea şi unitara sa coerenţă. În ceea ce priveşte rezultatele la care a condus, uneori remarcabile şi totdeauna captivante şi vii, le voi consemna în cele ce urmează.

§ 98. – REACŢIA ANTIBERGSONIANĂ

Prima operă a lui Souriau, teza sa de doctorat, datează din 1923 [27] şi constituie unul din primele documente ale reacţiunii faţă de Bergson care începuse să se contureze de curînd printr-o răsturnare a tezelor bergsoniene — o opoziţie care lăsa să se presupună că se produsese o asimilaţie[28].

Concepţia bergsoniană se formula pe baza unei dicotomii între instinct şi inteligenţă, intuiţie şi raţionament, intensiv şi extensiv, dinamic şi static, devenire şi fiinţă, inefabil şi măsurabil, liber şi determinat, deschis şi închis etc.[29]. Bergson punea accentul mereu pe primul termen. Acum, accentul se punea însă pe cel de al doilea. Încă din 1923, Souriau susţinuse că viaţa autentică coincide cu raţiunea, cu individualizarea formelor permanente, stilizate, constitutive de substanţe, care pot fi recunoscute pe baza criteriului perfecţiunii. Regula vieţii este de a fi conştient de sine sub o formă stabilă şi de a te menţine în această formă, de a te constitui în ea ca un obiect. *Viaţa obiectivă* este valorificată în raport cu *viaţa profundă*, constituită din „imaginaţii care nu au atingere cu viaţa obiectivă", alcătuită din elanuri, aspiraţii, şi care este vagă şi nedeterminată. Dimpotrivă, „viaţa pozitivă, vie" este „aceea care permite afirmarea, transformarea unei forme esenţiale cu fiece clipă" şi „nu are alte instrumente decît cele ale raţiunii însăşi" (p. 269). Procesualitatea raţiunii constă în a instaura forme obiective din ce în ce mai pure care merg de la formele percepţiei la cele ale ştiinţei, artei şi filosofiei.

Trebuie să spunem că împrejurarea ni se pare a fi destul de simplă în ceea ce privește problema estetică. Folosind parametrii uzuali, vom spune că dicotomia lui Bergson (extensiune-durată, cantitate-calitate, geometrie-finețe etc.) se preta în chip spontan a fi tradusă în cele două principii ale frumosului și artei, *esteticul* și *poeticul*... Tendința lui Bergson era aceea de a reabsorbi frumosul în artă, *forma* rațională în *impresia* emotivă. În cazul lui Souriau se petrece contrariul, conceptul său dominant este tocmai conceptul esteticității ca formă, exact în sensul tradiției: *strălucirea obiectivă* amintește mai mult *consonantia* decît *claritas* scolastică. Nu trebuie să ne întrebăm de ce s-a produs această schimbare, deoarece este vorba de un proces vechi de mai multe secole. Dar trebuie să încercăm a vedea *în ce mod* s-a produs în împrejurările particulare ale situației culturale moderne. Deoarece aceasta ne-ar duce prea departe, să ne mărginim a aminti că în acea epocă Paul Valéry susținea în chip foarte sugestiv caracterul intelectual al artei, afinitatea sa cu știința: „arta nu este știință... dar tinde să devină"[30] și el aspira la un limbaj poetic riguros și esențial ca limbajul științific. Dacă, cu Valéry care este reprezentantul unei tradiții, arta tinde să întîlnească știința, cu Souriau știința tinde să se convertească în artă, sau, mai bine spus, în estetică. Un același criteriu de perfecțiune regizează rezultatele filosofice și științifice ca și acelea artistice și estetice. Cercetarea filosofică însăși se reduce pentru Souriau la procedee arhitectonice sau muzicale[31]. Kant este revalorificat ca „un foarte mare artist"[32]. Souriau subscrie la cuvintele savantului contemporan Bachelard pentru care „în starea de puritate realizată de o psihanaliză a cunoașterii obiective, știința este estetica inteligenței"[33]. Înțelegem atunci motivul care nu numai că face ca artisticul să se confunde cu esteticul, dar face totodată ca știința și filosofia să se apropie de artă, sub un numitor comun, estetic. Conceptul descriptiv al *formei* amintește conceptul evaluativ al „formei bune", adică al perfecțiunii, iar

aceasta conceptul normativ al tehnicii sau criteriul *bine jucat* — *rău jucat*, valabil atît în cazul unui act practic cît și în acela al unei opere de artă, sau al gîndirii filosofice și care este în esență tot joc, — contrapunctul compozitorului, întîlnit la Lalo. Criteriul „arhitectonic" este tot criteriul *unum* — *multum*, al unității în diversitate, dar privit acum sub aspectul tehnic. Sub acest aspect, Souriau poate spune: „a raționa înseamnă a varia formele, a prezenta în ființă unele ideații tipice"[34]. În analiza lui Souriau această „variație-joc" se specifică în felul unui joc „cu canon" de forme enarmonice, un procedeu după care un tot se diversifică și se recompune în același timp din părțile sale, procedeu care poate fi găsit mai ales în anumite arabescuri. Arabescul a devenit numitorul comun al artei, al filosofiei și al științei.

Totuși, tocmai acest sens tehnic al artei este cel care situează gîndirea lui Souriau în epoca sa (și care-i constituie și limita: pentru unii ea nu este destul de tehnică)[35]. Arta ajunge să fie pur și simplu o instaurare de forme particulare și sensul acestei concepții apare dacă ne gîndim la ceea ce a devenit caracteristica și obsesia diverselor mișcări artistice contemporane: căutarea necontenită de forme stilistice singulare, din ce în ce mai singulare, și de a concepe stilul ca o stilizare. O asemenea concepție corespunde culturii epocii, atît prin inteligența inclusă cît și prin limitele sale. Să trecem acum la examinarea lor.

§ 99. – SOURIAU ȘI CROCE. UN FORMALISM OBIECTIV

Într-un eseu din 1933 (*L'art et la vérité*, în „Revue philosophique"), Souriau discuta despre concepția hegeliană a artei, dar în mod vădit el îl viza pe Croce[36]. Conceptului crocean de artă ca intenție, inspirație și intuiție, el îi opunea conceptul său de artă ca acțiune, ca operă. Această polemică era însă fals întreținută, deoarece estetica croceană este tocmai o estetică a *expresiei*, a *formei*, a *ope-*

rației: „intuiția" croceană este chiar expresia de forme particulare. Problema este de a ști dacă această operație poate fi, după cum declară Croce, pur intuitivă, mentală, mai degrabă decît tehnică, și cum poate fi așa. Dar Souriau nici nu a pus problema aceasta și nici nu a rezolvat-o. El extinde la întregul real criteriul estetic, așa cum Croce făcea din acesta condiția oricărei alte valori, — logică, practică sau morală. Conceptul de formă are pentru el o extensiune universală și de aceea el întîmpină unul din inconvenientele care i s-au reproșat lui Croce însuși, acela de a nu izola caracterul particular al artei. Forma pură, „perfecțiunea formală" devine condiția (cauza formală omniprezentă) a oricărei modalități de cunoaștere și de viață, lucru pe care vor tocmai să-l demonstreze primele trei scrieri mai importante ale lui Souriau (*Pensée vivante et perfection formelle*, 1925; *L'avenir de l'esthétique*, 1929; *L'instauration philosophique*, 1939). În felul acesta legile și categoriile estetice ale lui Souriau cad „dincoace de orice artă, dacă nu de artă" după cum obiecta Bayer; și nici nu ar putea fi altfel dacă principiului artistic îi substituim principiul estetic care, prin chiar natura sa, a fost de pe timpul lui Platon pînă în zilele noastre, un principiu ontologic. (A se vedea în adevăr felul în care criteriul perfecțiunii al lui Souriau se apropie de *plăcerea stabilă* fără neliniște, de plăcerea pură din *Fileb*). Pe de altă parte, nu ni se pare că punctul său de vedere înlătură un alt inconvenient al idealismului crocean: interpretarea idealității ca mentalism; credem că mai degrabă îl ignorează. Arta este pentru Souriau o funcție „poetică", adică producția de obiecte și chiar de lucruri, funcțiune „skeuopoetică" dar nu trebuie cu necesitate ca *lucrul, opera, construcția, obiectul* realizat să nu se datoreze unui act mental; tezele lui Souriau nu exclud acest lucru. Este oare vorba de o realitate sensibilă sau de una ideală? Souriau introduce în universul său „pleroma" operelor gîndirii și „melodiile morale sociale, psihologice" etc., și consideră de asemenea ca

formă „concatenația melodică..., principiul fundamental al unității vieții noastre" (*Pensée vivante*, p. 267). Obiectul lui Souriau nu este deci în mod necesar sensibil, perceptibil. Gîndirea autorului se referă la o dicotomie polemică între nedeterminat, uniform, imaginar, veleitar etc. și realitatea care este sistem, operă, „formă formală" („nu există cu adevărat ființă ci numai lucru elucidat, solid, reușit; nu există nici realitate autentică altfel decît realizată"); dar ceea ce este realizat ar putea fi „un lucru în întregime mental", în maniera lui Leonardo. În felul acesta, faptul de a insista asupra *concretizării* operei de artă care indică o exigență echitabilă, rămîne la jumătate de drum: „instaurarea" devine mai mult vag *formativă* decît precis *tehnică*[37] (exact la fel ca „tehnica internă" a lui Croce care și el polemiza energic împotriva oricărei idei vagi), sau este vorba de o *formativitate* inerentă întregului univers, stărilor mentale sau corpurilor materiale. Dar nimic nu este mai impropriu, după părerea noastră, decît a extinde conceptul de instaurare, specific tehnicii, la geneza lucrurilor naturale. Prin conceptul său, Souriau este pîndit de această primejdie[38].

Acestui concept de *instaurare* îi este specifică orientarea spre ceva cu totul obiectiv. În legătură cu această problemă, găsim în scrierile lui Souriau embrionul unei dialectici de gîndire „gînditoare" și de gîndire „gîndită"[39], de logos concret și de logos abstract, ca să folosim termenii folosiți în Italia de G. Gentile, care a abordat primul o atare dialectică, dar cu semnul inversat. Întreaga anchetă a lui Souriau se orientează exclusiv spre gîndirea gîndită. Din această cauză, procedeul său nu este deductiv ci descriptiv, cu toate că conceptul de *formă* sau de *instaurație* are pentru el caracterul unui adevărat principiu transcendental.

„Forma" este principiul rațiunii și ea se manifestă ca o structură figurativă, inteligență discursivă sau principiu moral. Aptitudinea pentru aserțiunea logică se naște odată cu aptitudinea

pentru figuri stilizate. Formele geometrice, înainte de a fi reguli de construcţie exacte, sînt imagini decorative; jocul diverselor combinaţii ale arabescului se dezvoltă înainte de substituţiile, suprapunerile sau echivalenţele construcţiei geometrice. La rîndul său, norma etică este o normă care creează forme, este norma alegerii libere a unui desen vital, este legea fidelităţii faţă de forma proprie, şi chiar faţă de propriul arabesc. Şi totuşi, nu există o deducţie a conceptului de formă, ci numai recunoaşterea sa prin inspecţie fenomenologică. Este vorba de o inspecţie de ansamblu, mai degrabă decît de una analitică. Fenomenologia lui Souriau este de fapt mai mult culturală decît critică: forma este un dat care se obţine mai degrabă folosind suma soluţiilor filosofice[40] decît analizînd problemele.

§ 100. – ASPECTUL TRANSCENDENTAL ŞI ASPECTUL POZITIV

Totuşi, chiar o fenomenologie fundamental obiectivistă prezintă ca orice gîndire un moment subiectiv şi un moment obiectiv, o deducţie şi un inventar, un moment transcendental şi un moment pozitiv. Însăşi fenomenologia lui Husserl prezenta aceste două momente. La fel şi cu Souriau. Opere ca *Pensée vivante et perfection formelle* (1925) şi *L'instauration philosophique* (1939) prezintă în special primul din aceste momente, pe cînd *L'avenir de l'Esthétique* (1929), *La correspondance des arts* (1947), *Les différents modes d'existence* (1942), *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) dezvoltă cel de al doilea moment.

În primul caz, cele două opere citate încearcă să identifice legile care reglementează instaurarea formală. În cel de al doilea, autorul se ocupă de instaurarea structurii filosofemelor, dar înţelege această structură ca arhitectonică şi, ca atare, extensibilă şi la alte domenii, în special la acela al artei. Filosofia se rezolvă în filosofemele sale, gîndirea se rezolvă în gîndirile-obiecte şi întregul

sistem obiectiv de gîndire prezintă următoarele legi de structură[41]:

1) este totdeauna *relativ* la un punct de vedere particular;

2) oferă *polarizare antinomică;*

3) aceste antinomii fac la rîndul lor să intervină un proces de *mediaţie* prin intervenţia unui concept mediator;

4) conchide spre o *orientare*, spre un elan dinamic care rupe echilibrul antinomic, adică spre o disimetrie care constituie soluţia (Souriau vorbeşte de *evaziune dinamică*, de *septimă*, de *disonanţe* etc.);

5) Prezintă un proces de *redublare;*

6) orice considerent filosofic se afirmă ca o deosebire faţă de alte lumi filosofice;

7) ascultă de *legea „ultimului amănunt"*, adică de amănuntul care poate face ca ordinea obişnuită să apară drept neobişnuită.

Este evident că aici este vorba de legi ale structurii gîndirii inerente „formării" sale, analoage cu principiile transcendentale ale idealismului; deci le-am putea numi mai bine legi de „formativitate". Altele sînt legi de structură care determină şi deosebesc diversele domenii ale gîndirii în diferitele dimensiuni ale realului: acestea sînt legi pe care nu le putem califica drept pozitive, avînd un caracter analitic şi comparativ. Distincţiile şi analizele pe care le face Souriau în cele patru domenii ale esteticii, care epuizează realul şi fac din ea o doctrină universală, sînt de un asemenea gen. Autorul separă patru zone estetice[42]:

1) o estetică *pitagoriciană* care studiază *formele ideale* ale ordinii spaţiale, toţi termenii stilistici, toate proporţiile armonice cărora ştiinţa geometriei le fixează apoi regulile de construcţie. În domeniul ştiinţific îi corespunde Matematica.

2) O estetică dinamică; ea studiază *formele proceselor* de mişcare şi de transformare: forma gesturilor, melodiile evenimentelor inerente proceselor istorice, fizice, chimice. În domeniul ştiinţific îi corespund Fizica şi Chimia.

3) O estetică *Skeuologică;* ea studiază forma lucrurilor ca atare: formele pe care le oferă istoria, astronomia, geografia, biologia. Ea corespunde acestor ştiinţe.

4) O estetică *psihotehnică;* ea studiază formele sau *structurile lumii psihice:* instincte, obiceiuri, voliţiuni, imagini, sentimente. Ea corespunde ştiinţelor psihologice.

Fiecare amănunt al acestei concepţii ridică importante probleme, dar Souriau le parcurge cu uşurinţă. Estetică este pentru el orice speculaţie asupra formei ca atare, oricare ar fi ordinul ştiinţific în care ea se poate insera. Dar, în timp ce în ştiinţe forma prezintă un interes extrinsec sau instrumental (raporturile necesare, utilizările şi efectele formelor), nu formele ca atare sînt cele care contează în considerentul estetic, dimpotrivă, forma este valabilă aici în ea însăşi şi noţiunea de singularitate coincide cu sentimentul perfecţiunii sale (nu vedem deci cum Souriau poate exclude din estetică judecata de valoare; dimpotrivă, considerentul estetic poate fi privit, după Herbart, el însuşi ca o valoare).

Dar ce loc poate fi atribuit artei în acest fel de a privi lucrurile? Arta este creaţie de forme şi chiar de lucruri înzestrate cu forme; este o activitate *skeuopoietică,* care intră deci în seria skeuologică, o activitate instauratoare conştientă de forme intranzitive, am putea spune. Folosim aici un atribut — intranzitivitate — pe care Souriau nu-l foloseşte. În realitate, avem impresia că neglijează această precizare, nu în sensul că ar minimaliza caracterul pur, autosuficient al formelor, ci dimpotrivă pentru că îl extinde în mod universal. El rezolvă totul, chiar instaurarea ştiinţifică şi chiar cea filosofică, prin structuri estetice. Filosofia este considerată ca aflîndu-se la nivelul unei arte de gradul al doilea (semnificativ); procedeele speculaţiei sînt rezolvate în raporturi arhitectonice (în sensul arhitectonicii kantiene), iar acestea în valori de artă printr-un procedeu tot metaforic. Procedeele raţionamentului devin „septimă dominantă", „combinaţie enarmonică", „canoane" de con-

trapunct etc. Recunoaştem aici, aşa cum aminteam mai sus, conceptul de *joc* care acum a invadat toată cultura franceză căpătînd o formă aproape sacră. În joc, considerat ca o operaţie conştientă, se celebrează *dignitas hominis.*

Este limpede, dar semnificativ, faptul că Souriau absoarbe şi transformă (o declară el însuşi) anumite contribuţii pe care cultura contemporană le-a adus la analiza structurii: de la *Kulturkunde* a lui Dielthey, Troeltsch, Simmel, Spengler, Cassirer, pînă la *Gestaltpsychologie* a lui Ehrenfels, Meinong, Benussi, Koffka, Köhler, mai ales cea din urmă[43]. Legile „instaurării" adoptate de Souriau sînt de acelaşi fel cu *calităţile* formale ale lui Koffka şi cu formele *psihice* ale lui Köhler. Regretăm aici aceeaşi tendinţă spre raportul tot-parte, spre omogen şi necesar. Şi Koffka aplica principiile formei sensibile la formele cogitaţionale şi la stările psihice. Chiar „forma" sau „structura" gestaltiştilor, ca şi aceea a lui Souriau, comportă o referinţă la optimum, la perfecţiune, pe care toţi aceşti autori o folosesc fără să o aprofundeze. Numai că teoriile gestaltismului aveau un caracter circumscris, un serios interes psihologic şi un fundament experimental care conferea valoare rezultatelor lor, modeste însă efective, în orice caz, această asemănare cu *Gestalttheorie,* invocată de Souriau însuşi, ca o dovadă şi o legitimare a tezelor sale, confirmă faptul că acestea din urmă se referă la un stadiu preartistic al experienţei şi nu la o teorie a artei, decît cel mult din punct de vedere instrumental. În afară de cazul că orice artă nu s-ar reduce la o estetică aplicată şi orice criteriu estetic la *Gestalt,* aşa cum face Souriau (lucru pe care gestaltiştii nu au îndrăznit să-l facă).

Am putea atunci spune că Souriau pare să se fi angajat pe un drum greşit? Nu, dimpotrivă. Credem numai că se află la jumătate de drum. Spre deosebire de gestaltişti, care nu trebuiau să se ocupe decît de psihologie, Souriau, care studiază arta, întrevede faptul că aici nu este vorba numai de forme, fie ele forme excelente, perfecte,

ci de forme „singulare". El nu abordează totuşi problema *singularităţii* formei. În acelaşi timp el întrevede că este vorba de o activitate skeuopoietică, creatoare de *lucruri*, de o producţie, dar el nu-şi pune problema dacă lucrurile există sau nu. El întrevede şi faptul că este vorba de o activitate *instauratoare*, dar nu vede problema intenţionalităţii, care îi este proprie, şi în consecinţă problema judecăţii de valoare specială pe care o comportă (ale cărei concepte istorice de *claritas*, de perfecţiune, de stilizare, nu sînt decît simptomele sau epifenomenele).

Aşadar, pentru Souriau, arta nu este decît o ştiinţă aplicată (estetică = ştiinţă a formelor). Gîndul te duce la Valéry, cu deosebirea că pentru acesta din urmă ştiinţa era o specie de tehnică sau de retorică mai elevată; aceea a lui Souriau este un *gestaltism*. Şi, ca şi pentru Fenomenologie şi pentru *Gestaltpsychologie*, ea prezintă un aspect „transcendental" şi nu un aspect „pozitiv". Prima comportă legile unităţii, ale plenitudinii, ale integralităţii, ale raportului parte-tot (reductibil la principiul logic al terţului exclus[44], şi sub acest aspect, în ciuda protestelor lui Souriau, estetica sa este o estetică a frumosului, în măsura în care este întemeiată pe principiul perfecţiunii. Aspectul pozitiv al doctrinei sale referitoare la forme comportă, dimpotrivă cercetări comparative, constatări, descrieri, din care el alcătuieşte un tablou de genuri artistice, combinaţii între arte[45], analize de situaţii tipice[46] etc. Această parte a operei sale prezintă cel mai mare interes.

§ 101. – DEOSEBIRI ŞI RELAŢII ÎNTRE ARTE

Acest interes rezultă mai puţin din originalitatea rezultatelor sau a constatărilor de fapt (ele trebuie să corespundă aproximativ datelor opiniei curente) cît din modul de a le obţine. Souriau foloseşte un procedeu pe care l-am putea defini fenomenologic şi care aminteşte o anumită analiză fenomenologică a lui N. Hartmann. Souriau îşi conduce ancheta asupra operei de artă separînd, pentru a le studia,

diversele dimensiuni sau planuri de existenţă. El distinge o existenţă *fizică* (obiectul material), o existenţă *fenomenală* (specificarea sa calitativă sensibilă), o existenţă *reică* sau *obiectuală* (constituţia obiectului şi semnificaţia sa, în fapt „semantica" sa), şi o existenţă *transcendentă* (trimiterea la valori extraestetice)[47]. Esenţiale sînt cea de a doua şi cea de a treia dimensiune. În adevăr, plecînd de la cea de a doua dimensiune, Souriau începe prin stabilirea unui plan de ansamblu, sau cerc de raze de *qualia* fenomenice, adică de principii sensibile care prezidează fiecare cîte o artă: linia, volumul, culoarea, lumina, mişcarea, sunetul, vocile, şi deduce de aici seria artelor ca realităţi obiectuale, constituţii de obiecte (cea de a treia dimensiune a existenţei). Obiectualitatea artei duce apoi la diverse grade (trepte) după cum aceste „qualia" fenomenice se organizează în mod *prezentativ* sau *reprezentativ*. Este o distincţie pe care am mai întîlnit-o, fie în sînul doctrinei formaliste (Berenson), fie în domeniul experienţei critice (Valéry) precum şi în acela al ştiinţei semantice (Richards, Morris, Langer). Ea continuă într-o factură modernă clasica distincţie kantiană a *frumosului pur* şi *frumosului inerent*, distincţie care relua la rîndul ei acele *absolute Beauty* şi *comparative Beauty* ale lui Hutcheson şi, anterior, distincţia tomistă dintre *proportio in partibus* şi *convenientia ad finem*. Principiul că artele de gradul al doilea (reprezentative sau semnificative) conţin de asemenea în ele o organizaţie primară, adică pot fi apreciate şi studiate ca arte prezentative de gradul întîi, este fundamental şi conform atît cu experienţa formalistă cît şi cu ancheta fenomenologică. Souriau enumeră o întreagă serie de arte *reprezentative* (desen, sculptură, pictură, cinematograf, pantomimă, literatură, muzică descriptivă) care, contemplate în mod pur formal, duc la arte *prezentative* (decoraţie, arhitectură, pictură pură, jocuri de lumini, dans, prozodie, muzică), chiar dacă unele din aceste arte nu sînt decît potenţial artistice (jocurile de lumini, prozodia). La rîndul lor, acestea trimit la diverse *qualia* sau principii sen-

sibile (linie, relief, culoare, clarobscur, mișcare, sunet, voce) despre care am vorbit mai înainte. Totul pleacă așadar de aici. Aceste *qualia* sînt principiile care puteau fi întîlnite în parte în tratatele figurative ale Renașterii (L. B. Alberti, Leonardo, Dolce etc.), și în parte, de asemenea, în critica formalistă modernă (Hanslick, Wölfflin, Berenson etc.) și care au deci un caracter istoric, de fapt.

Raportul vertical, sau mai degrabă radial, dintre *qualia* și artele de gradul întîi și cele de gradul al doilea, revalorifică în mod ingenios experiența formalismului modern utilizîndu-i rezultatele în domeniul analizei fenomenologice[48]. Această ingeniozitate nu este totuși lipsită de unele inconveniente. Nu se poate institui între volum-arhitectură-sculptură raportul care există între linie-decorație (artă nonsemnificativă) — desen (semnificativ), sau între culoare — pictură pură-pictură reprezentativă, ori între mișcare-dans-pantomimă etc. Arhitectura este semnificativă în măsura în care este funcțională; ea este totodată „prezentativă" și „reprezentativă". La fel, „prozodia" nu există în natură, —aici numai cîntecul există[49]. Și „eclerajul" este o categorie ipotetică (Souriau a uitat să-l ilustreze prin singurul exemplu oportun: căutarea luminozității în anumite interioare gotice). Întregul sistem al artelor se năruie în fața unui examen cît de cît atent. Seria orizontală, sau mai degrabă circulară, a acestor *qualia,* precum și ordinea care rezultă pentru artele atît „prezentative" cît și „reprezentative" (mai ales primele) sînt și mai puțin convingătoare. Este neîndoios că aceste arte sînt dispuse în conformitate cu un criteriu de implicație și de progres, iar pe de altă parte circularitatea lor ar vrea să evite dogmatismul preferințelor cu ierarhiile ce rezultă, ca și discuțiile dintre arte, astfel încît un discipol entuziast ca D. Huisman este gata să considere acest sistem al genurilor artistice drept „o revoluție fundamentală"[50]. În realitate, această ordine nu este circulară decît în intenție. Ne putem da ușor seama că ea rezultă de fapt dintr-o dicotomie originară,

aceea a *contrapunctului* muzical (combinarea de sunete) și a *arabescului* figurativ (stilizarea decorativă), două principii analoage în sine, pe care formalismul secolului al XIX-lea le apropiase de multe ori pentru a se lămuri reciproc, dar care, ca atare, trimit nu numai la două *qualia* (*sunet* și *linie*), ci și la două *transcendentalia* (*timp* și *spațiu*) ca pentru formaliști (Souriau, dimpotrivă, refuză să deducă artele din aceste forme pure). Este suficient să ne gîndim la Herbart și Hanslick în ceea ce privește muzica, la Zeising, Grosse și Worringer în ceea ce privește pictura[51]. Din aceste forme principale putem deduce două serii mereu mai complexe care nu vor ajunge totuși niciodată să se întîlnească; cum s-ar putea întîlni pictura pură și dansul? Souriau imaginează în acest scop o artă sui generis, „eclerajul, proiecțiile luminoase", dar aceasta nu este decît un expedient. La riigoare, lucrul ar putea să pară într-o anumită măsură valabil în cercul artelor de gradul al doilea, adică reprezentative. În adevăr, unii au și susținut chiar afinitățile cinematografului mut cu *pantomima* sau cu *pictura*[52]. (Dar în această imagine de ansamblu trebuie să facem abstracție de doctrinele cinematografice; este vorba de un domeniu încă virgin în care se întîlnesc frecvent noțiuni juste, dar banale ori subtile și caraghioase, așa încît va trebui să procedăm într-un mod extrem de precaut și critic pentru a transforma examenul istoric într-o anchetă teoretică)[53].

În legătură cu „sistemul artelor", trebuie să spunem că acesta este un capitol studiat de obicei în tratatele franceze recente de estetică. În Franța nu a fost urmat exemplul lui B. Croce care susținea că aceste cercetări erau complet inutile. După părerea sa ar putea fi arse fără nici o pagubă toate cărțile de clasificare și sistematizare a artelor[54]. În adevăr, aceste clasificări mai păstrează un sens în climatul cultural francez: clasificările genetice au un sens în doctrinele de inspirație pozitivistă, iar cele sistematice în doctrinele de tendință fenomenologică.

Clasificarea cu caracter sistematic şi-a avut cea mai celebră tradiţie în Germania începînd cu Lessing. Multe sisteme ale artelor care s-au succedat în Germania provin din dicotomia dintre pictură şi poezie, arte ale spaţiului şi ale timpului, *simultane* şi *succesive*. Această distincţie poate fi regăsită în sistemul lui Herbart[55]. El îi dădea totuşi o utilizare ciudată. După el, muzica religioasă era simultană, muzica de cameră „succesivă", poezia clasică de asemenea simultană, iar poezia romantică „succesivă"[56]. Eduard von Hartmann a utilizat distincţia lui Lessing. Totuşi, el introducea în ea şi un nou criteriu: el distingea artele de *percepţie* şi cele de *imaginaţie*. Distincţie ciudată şi interesantă căci în categoria imaginaţiei el nu introducea decît o singură artă, poezia, care se afla astfel despărţită de toate celelalte arte. În afară de aceasta, el excludea din acest sistem arhitectura ca fiind o artă non-liberă[57], ceea ce însemna de fapt o revenire la o îmbătrînită concepţie, dar şi anunţarea unei concepţii moderne (*aptum* substituit lui *pulchrum* — Van de Velde şi A. Loos)[58]. Schasler[59] de asemenea a introdus criteriul devenit astăzi clasic: arte ale simultaneităţii (arhitectură, sculptură, pictură) şi arte ale succesiunii (muzică, mimică, poezie), propunînd între unele şi celelalte paralele destul de evidente: arhitectură şi muzică, plastică şi mimică, pictură şi poezie[60].

Regăsim încă în 1905 aceeaşi distincţie făcută de Hugo Dinger[61]. În 1901, totuşi, K. Lange introdusese un nou criteriu de distincţie între artele de *mimesis* sau de iluzie (dramă, arte figurative, muzică) şi arte de *creaţie* sau lucide (dans, muzică, lirică, arhitectură). Max Dessoir[62] nu şi-a bătut mult capul, a combinat acest din urmă criteriu cu acela tradiţional al lui Lessing: artele sînt sau *spaţiale* sau *temporale* şi în fiecare categorie se distinge o artă *creatoare* şi o artă *imitativă*.

Fapt este că toate aceste distincţii, chiar cele mai ciudate, aveau un oarecare fond de adevăr, după cum tot adevărat este că se pot imagina şi alte criterii tot atît de valabile (H. Lotze remarcă

încă din 1868 acest lucru)[63]. Dar acum aceste distincţii nu mai aveau nici un sens, adică ele nu mai aveau importanţă, nu mai corespundeau unei nevoi. Spiritul care le provocase şi care inspirase *Laokoon*, acela care persistase la romantici şi îl condusese pe Nietzsche la celebra diviziune dintre artele apolinice şi cele dionisiace, acel spirit dispăruse. Interesul arătat altădată faţă de arte şi de genurile artistice se îndrepta acum, din punct de vedere istoric, spre *viziuni* şi *dispoziţii* (Dilthey), spre *faze* şi *maniere* (Dvořák, Riegl), spre *tendinţe artistice* (Wölfflin). Chiar o antiteză eficientă ca aceea dintre artele *mimetice* şi cele *creatoare*, care ar fi putut deveni schema unei problematici foarte bine înţeleasă la începutul secolului al XX-lea (să ne gîndim la *Einfühlung* şi la *Abstraktion* al lui Worringer, la problema „artei pure", la conflictul dintre realism şi abstracţie etc.) n-a avut urmări. Nici un sistem al artelor n-a devenit modelul noii problematici. El nici nu a creat-o şi nici nu a reflectat-o.

În fond, distincţia dintre arte şi genuri este un lucru serios cînd există un motiv pentru a o face. Acesta a fost cazul cu distincţia dintre *epic*, *tragic* şi *comic* la Aristotel, deoarece aceasta corespunde unei ierarhii foarte bine înţeleasă atît de aristocraţie cît şi de public. Pentru alte motive, antiteza dintre artele frumoase şi artele sublime a lui pseudo-Longinus a fost semnificativă, ca şi discuţiile asupra artelor din timpul Renaşterii. La fel s-au petrecut lucrurile cu problema poemului eroic în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea; cu deosebirea dintre tragedie, tragicomedie şi comedie eroică în secolul al XVII-lea în Franţa; cu opoziţia dintre „dramă" şi „tragedie" în secolul al XVIII-lea; cu distincţia fundamentală dintre arte a lui Lessing; cu conceptul de evoluţie introdus în arte de Brunetière (*L'évolution des genres*, 1890) etc. Dar nu putem spune acelaşi lucru despre sistemele citate mai înainte. Tocmai de aceea am neglijat problema distincţiei şi clasificării artelor în estetica contemporană, mărginindu-ne la cîteva indicaţii, deoarece aceasta este o problemă care a pri-

vit mai mult pe profesorii de estetică decît gustul, arta și cultura timpului nostru.

Am discutat pînă acum situarea problemei în Germania la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului actual. Cît despre francezi, ei au scris asupra „sistemului artelor" capitole mult mai puțin desăvîrșite decît cele ale colegilor germani, capitole pe care le percurgi astăzi mai mult pentru distracție. Împotriva atribuirii exclusive a caracterului estetic simțurilor nobile (vederea și auzul, privilegiate încă de pe timpul lui Platon)[64], Guyau revendicase esteticitatea și pentru simțurile inferioare (pipăit, gust, miros), fapt care în climatul naturalismului celui de al XIX-lea secol nu era lipsit de importanță. La rîndul său, Lalo punea problema în cadrul mediului profesoral și îngloba cu gravitate în clasificarea sa genuri artistice ca erotismul, pornografia, gastronomia și parfumeria[65]. Pentru că arta era o combinație contrapunctică așa cum înțelegea el, anumite case producătoare din Paris și de aiurea ofereau clientelei lor jocuri care erau adevărate „contrapuncturi". Preotul M. Nédoncelle se afla într-o adevărată încurcătură cînd trebuia să admită în artă parfumurile și aromele[66] care duceau la o excitație sexuală, adică la ceva opus obiectivității artei. La rîndul său, J. Segond proclama autenticitatea acestui mod de a pune problema și refuza să admită obișnuitele ierarhii ale artelor[67]. Ni se pare că este inutil să încercăm a explica aceste inepții. Este de la sine înțeles că un parfum poate foarte bine să fie *estetic* (original și perfect) și *poetic* (evocator de valori), dar cu aceasta încă n-am precizat cum și pentru ce el atinge aceste rezultate și dacă unul din aceste efecte se transformă în celălalt și în ce fel.

Putem oare considera că astăzi situația este diferită? Cred că da și că putem fi din nou interesați de unele încercări de clarificare a artelor ca acelea ale lui Souriau și Munro. Căci într-unul din cazuri (Munro), vom vedea că Estetica se consideră în mod deliberat ca a problemă privind profesorii — ea nu mai servește publicului pentru a

înțelege arta — ea este o *știință* și ca atare este destinată oamenilor competenți care o vor utiliza în mod tehnic. În celălalt caz, ea este o anchetă fenomenologică (sau ar putea fi înțeleasă ca atare), adică un mod filosofic de a ne adresa din nou publicului și chiar de a lărgi propriul public, mai ferm decît a făcut-o filosofia tradițională[68].

Trebuie să recunoaștem că Souriau evită să se înglodeze în probleme lipsite de însemnătate și că „sistemul artelor" preconizat de el constituie un studiu fenomenologic serios din toate punctele de vedere, chiar dacă păcătuiește printr-o sistematizare care ni se pare a fi extrinsecă[69]. Souriau este prea preocupat de topografia artelor, fapt care îl conduce la o poziție foarte arbitrară. Topografia sau arhitectonica sa este totdeauna bazată pe constatări pozitive, dar el cade adesea într-un abuz pozitivist de alegeri preferențiale și cu excluderea unor fapte. De aceea cazuistica interrelațiilor dintre arte, stabilită pe baza schemelor precedente este și mai puțin convingătoare. Examenul corelațiilor este întreprins în spiritul gustului postromantic sau al unui romantism întîrziat, specific francez, dominant în ultima sută de ani, și care constă grosso modo în a reduce toate artele la muzică. Cultul raporturilor dintre *muzică* și *pictură* era obișnuit în cercul expresioniștilor germani („Blaue Reiter") ca și la postimpresioniștii francezi. Raportul *arhitectură-muzică* apare la Paul Valéry ca și la Le Corbusier[70]. Raportul *muzică-literatură* a constituit baza simbolismului francez ca și pentru *Stephan George Kreis* și a ermetismului contemporan[71] și așa mai departe. Souriau neglijează procesul invers, de derivare a muzicii din pictură, impresionistă (Debussy), cubistă (Stravinsky) sau expresionistă (Schönberg). În realitate, mai mult decît să stabilească interrelații empirice, el tinde să reducă toate procedeele de lumină, culoare, silabe sau sunete la un procedeu ontologic unic, la un unic „joc sublim", acela al instaurării grație căruia prevalează întotdeauna momentul estetic „transcendental"[72].

În concluzie, orice ar spune Souriau[73], fie sub aspect transcendental, fie sub aspect empiric, estetica sa nu iese din cadrul esteticii formaliste (chiar valorificarea dată de el artei decorative ca stilizare nu are un caracter istoric ca la Semper, ci unul normativ și formal). Putem vedea de aici în ce măsură depinde estetica sa de formalism, chiar dacă ea constituie un pas înainte în direcția fenomenologică. În fine, evocînd gîndirea lui Valéry, Focillon, Malraux, Gisèle Brélet, este greu de spus, dacă scrierile lui Souriau au contribuit la provocarea lor; este suficient să indicăm aici afinitatea tuturor operelor din acea epocă. Entuziasmul pentru „formă" este predominant la toți și noțiunea de formă este concepută ca echivalentă cu construcția, cu producția, cu instaurarea. Desigur, nu există artă în afara formei[74], dar acum se insistă asupra rezultatului lucrării, concret și obiectiv, ca fiind o datorie a omului, ba chiar cea mai înaltă îndatorire. (În acest sens, poziția lui Valéry este puțin cam întîrziată, atașată cum este de o concepție subiectivă, romantică). Toți își înzecesc profesiunile de credință avînd un caracter de estetism: viața nu este altceva decît o instaurare de forme. Singura salvare pentru om este, în cazul acesta, aceea de a fi artist și, mai ales „om de condei". În afară de aceasta se poate spune că prin poziția sa împotriva pasivității, a elanului pasional și a nehotărîrii, cu oroarea sa față de haos, cu dezgustul său fascinat de neant, prin înclinarea (care nu este spontană, ci ambiguă și morbidă chiar) spre reflecție, inițiativă, liberă alegere și angajament obiectiv, care rămîne totuși un „joc" suprem, fenomenologia lui Souriau anticipează unele aspecte (raționaliste) ale existențialismului francez (Sartre, Merleau-Ponty, Camus, Malraux).

§ 102. – RAYMOND BAYER (1898–1968). GRAȚIA

În Franța, Raymond Bayer este, împreună cu Souriau, teoreticianul cel mai angajat în ceea ce privește problemele estetice; anumite afinități ar

putea face să se creadă că a existat o influență a lui Souriau asupra lui Bayer și că amîndoi aparțin unui același climat cultural și aceluiași mediu. Aceasta nu vrea să însemne că Bayer nu are un punct de vedere personal și chiar polemic atît din punct de vedere al gustului cît și din acela al metodei[75]. S-ar putea spune chiar că Souriau este raționalist în timp ce Bayer este pozitivist.

Prima operă a lui Bayer constă în două mari volume, *Estetica Grației* (1934). Ea constituie o încercare de „a fixa" o concepție specifică cum este aceea a *grației*, deosebind-o de acelea ale *Frumosului, Sublimului* și *Comicului*. Asemenea încercări reușesc și capătă un sens, după părerea noastră, numai dacă sînt simple și naturale pentru ca să poată da unele principii regulatoare în ceea ce privește deosebirile de gust. Studiul lui Bayer este însă, dimpotrivă, tot ce poate fi mai vag și mai nedeterminat, din acest punct de vedere. Totuși, noțiunea de „joc", primită de la Spencer, apare și în gîndirea sa. Arta prezintă anumite „echilibruri de structură". Dar ele sînt obiective; judecata estetică constă în a sesiza aspectele intrinsece ale realului. „Judecata este o luare naivă de cunoștință cu privire la diferite tipuri. Fiecare din verdictele noastre particulare nu este altceva decît un punct de vedere privind elementul arhitectonic al operei"[76]. Ceea ce numim *Frumos*, este o structură cu echilibru armonios în care mijloacele și scopurile nu se suprapun. În aceasta constă deosebirea față de *Sublim* care este un *echilibru de deficiență* (nu ni se explică însă pentru ce se numește „echilibru", poate pentru că ar necesita combinația, contrapunctul, jocul). Aici expresia, mijlocul, se află mereu sub nivelul semnificației, scopului, care o depășește. În dinamismul său există un efort, o neputință a obiectului de a prinde formă. La polul opus se află *grația, un echilibru „prin depășire"*, un rezultat care trece dincolo de mijloacele aferente, un miracol de economie a mijloacelor. Aici, totul este spontaneitate și dezinvoltură, suplețe, putere fără efort. *Sublimul* și *Grațiosul* sînt căutarea echilibrului formelor dinamice[77].

Frumosul este echilibrul regăsit, armonia statică. Fiecare din aceste categorii are un pol negativ. Acela al sublimului este *barocul:* un sublim care declină spre grațios, un monumental finisat ca un bibelou. *Comicul* este opusul grațiosului. Dacă grația este suplețe, comicul este, pentru a împrumuta cuvintele lui Bergson, „înțepeneala". Negativul frumosului este *urîtul:* dezechilibrul radical, lipsa de armonie, inadecvatul.

În legătură cu acest ultim concept, nu trebuie să uităm că Urîtul are în spatele său o lungă serie de studii privind aspectele sale pozitive. Romanticii F. Schlegel, Solger, Weisse, Ruge, pînă la K. Rosenkranz (*Aesthetik des Haesslichen*, 1853) au tratat urîtul ca fiind „caracteristic". Amintim lucrarea recentă a lui R. Polin: *„Du laid, du mal, du faux*, PUF, 1948. În același timp, întreprinzînd o anchetă privind forma oribilului și absurdului, mai ales la Poe, Baudelaire, Huysmans, Lautréamont etc., Doamna L. Kretovsky[78] a reluat acest subiect, dar în mod superficial. Lucrarea lui M. Praz, *La chair, la mort, le diable*, nu a fost încă depășită ca studiu istoric și critic, cu toate că ea nu mai este la zi în ceea ce privește dezvoltările gustului și idealogia. Ultimele cercetări cu privire la Marchizul de Sade[79] și influența sa sînt de asemenea edificatoare.

Studiile lui Bayer nu dau cu privire la Urît decît semnificația de fals, de inadecvat, de dezechilibru între mijloace și scop, dar, deoarece ancheta sa vrea să fie o fenomenologie a formelor, nu putem face obiecții. În plus, trebuie să recunoaștem autorului meritul de a fi înțeles caracterul originar al celor două categorii de *sublim* și de *grațios*, sau mai degrabă de a le fi întrevăzut. Spunem a „întrevăzut" pentru că adevăratul sens al acestor categorii și, în consecință, funcțiunea lor dialectică (și reunirea lor în frumos, care nu este o armonie statică) nu poate fi sesizată numai pe planul „estetic" sau formal pe care se poartă discuția: „sublimul" și „grațiosul" sînt *valori* înainte de a fi *structuri*[80]. Adăugăm că această distribuție în categoriile bine ordonate pe care le-am

expus (sublim-baroc, grațios-comic, frumos-urît) este de recunoscut în numeroasele și stufoasele pagini ale lucrării *L'Esthétique de la grâce.* Ea este mai ușor de delimitat în cele cîteva pagini consacrate acestui subiect în recenta sa lucrare *Traité d'Esthétique*, 1956 (pp. 223—230). Și aceasta nu din rațiuni de expunere, ci de plan. Opera de tinerețe a lui Bayer pleca de la categoria *grației* ca fiind o categorie fundamentală și își conducea argumentarea în consecință. Spiritul autorului se epuiza astfel în fața unei sarcini care eșua de la bun început, sarcina de a scoate în relief categoria grațiosului așa cum făcuseră scriitorii secolului al XVIII-lea cu categoria Sublimului, dar cu un simț dialectic mai tocit, și cu atît mai mult cu cît această categorie nu pare să corespundă cu arta și gustul contemporan. Observațiile lui Bayer sînt uneori subtile, dar plutesc într-o lume lipsită de posibilități; ele nu se pot integra în cultura modernă și nici nu pot fi aplicate eficient culturii vechi, așa cum o dovedește studiul său *Leonard de Vinci, Grâce* (edit. Alcan, Paris, 1934). Pentru a da ideii de *grație* un conținut actual, autorul este silit să o transforme într-un concept de dinamism, de optimum energetic (forță fără efort), de supraabundență de viață etc., noțiuni care nu au de a face cu grația decît din punct de vedere formal. El împrumută conceptul de la Spencer[81] și, în ultimă instanță, „de la empiriștii secolului al XVIII-lea; gustul și stilurile acestui secol acordau destul loc grațiosului. Nu la fel stau însă lucrurile astăzi (cu toate că în Franța și astăzi dulceagul și drăgălașul sînt încă la modă).

§ 103. — REVIZUIREA BERGSONISMULUI

Lucrările ulterioare ale lui Bayer sînt mai eficiente, în special cele trei eseuri adunate în volumul *Essais sur la méthode en esthétique* (edit. Flammarion, 1953)[82]. Primul, care datează din 1941, este o punere la punct care decurge cum nu se poate mai bine din acea revizuire sau răsturnare a berg-

sonismului pe care am remarcat-o și în primele opere ale lui Souriau.

Polemica lui Julien Benda de la începutul secolului (*Le Bergsonisme, ou une philosophie de la mobilité*, 1912; *Sur le succès du Bergsonisme*, 1914) și apoi tezele lui Alain asupra artei ca inteligență tehnică, anticipaseră atitudinile contrare spiritului bergsonian care se afirmau din ce în ce mai mult. Acele concepte care păreau mai înainte subtile și revoluționare, sau „eliberatoare", răsunau acum puțin cam fals și erau rînduite sub eticheta *liberty* sau *belle époque*, în așteptarea unor noi timpuri care să le facă dreptate. Cîțiva prieteni ai lui Bergson s-au grăbit să curețe textele maestrului de orice pată de antiintelectualism[83]. În ceea ce privește estetica, am expus vederile intelectualiste ale lui E. Souriau. Cele ale lui Bayer, mai metodice, nu sînt foarte diferite.

Bergson anunțase o *Estetică*, dar nu a reușit să o realizeze. Faptul nu i se pare întîmplător lui Bayer. În adevăr, intuiția bergsoniană nu ține de artă, ci de metafizică. Din punct de vedere bergsonian, conștiința artistică este o experiență modestă în comparație cu intuiția metafizică, „Mișcătoarea originalitate a lucrurilor" constituie „o operă de artă incomparabil mai bogată decît aceea a celui mai mare pictor". Așadar, în momentul în care instituie o estetică, Bergson o și distruge. Aceasta este deci cauza pentru care el nu a scris o doctrină a artei.

Nu trebuie să gîndim arta în maniera lui Bergson; arta nu este percepție pură, nu este realul regăsit, viziune naivă, spune Bayer. Arta este un simbol, o stilizare, o selecție, un act analitic al inteligenței. Ea nu este spontaneitate naturală, ci artificiu, tehnică, fabricație. Mai degrabă decît „mișcătoare originalitate a lucrurilor"[84], ea este un eșantion, un fragment, o alegere de valori. Timpul artistic este ritm[85], cu totul diferit de fluida durată bergsoniană — este *măsură,* nu *este timp trăit;* el este ciclic, poate fi reînnoit, periodic. Experiența estetică este suspendarea timpului, perfecția, staticul. Formele perfecte sînt sis-

tări ale elanului vital; „stilul este un arbitrar de decupaje..." (p. 79).

§ 104. – METODA ÎN ESTETICĂ

Aceste teze, care au meritul de a pune la punct o anume tendință a întregii estetici franceze recente, reduc arta la frumos și ne conduc totodată în mod natural la gîndirea constructivă a lui Bayer. Cel de al doilea din eseurile citate, *De la méthode en Esthétique* (curs ținut la Sorbona în 1944), se deschide printr-o definiție: „Frumosul este în primul rînd fructul unui realism operatoriu". El identifică, așadar, frumosul cu arta. „Obiectul artei este traseul unei acțiuni; în orice obiect de artă se află parcursul imobilizat al unei activități" (p. 109). Aspectul formal al artei, frumosul, este aspectul operativ însuși: frumosul artistic este rezultatul unei operații materiale, manuale, „un produs, o reușită fabricatoare" (p. 111). Ideile și valorile nu constituie artă în sine. Prima sarcină a criticii trebuie să fie aceea de a „dezvălui estetticul" (p. 128).

Sub un anumit aspect nu putem decît să acceptăm ca sănătoasă această preocupare de care a trebuit să ținem și noi seama cînd a fost vorba de estetica croceană[86]. Dar ea îl face pe Bayer să se lase fascinat de caracterul obiectual și tehnic al operei de artă, de „amețeala lucidă a obiectului". Și care este rezultatul?

Îl putem afla recurgînd la un considerent. Din punctul său de vedere, adică al „realismului operator", Bayer întreprinde o critică, rapidă însă precisă, a insuficiențelor esteticii metafizice, idealiste, a esteticii experimentale sau științifice (Fechner, Wundt, Zeising, Külpe, Ziehen); a esteticii psihologice a *Einfühlung*-ului (Lipps, Basch), a esteticii sociologice (Lalo), a *Kunstwissenschaft*-ului (Utitz), a esteticii intuitive (Bergson), a esteticii mentale, a afabulației (Ruskin). Sînt scutite numai anchetele estetice care pot considera opera de artă ca o „operație". El citează trei nume: Semper, Wölfflin și Focillon. Dar, s-ar spune că

nici el nu ştie exact de ce a citat numele respective. Le-a citat, se pare, pentru că ele reprezintă trei exigenţe pe care le receptează viu, însă nu cu claritate. Semper este acţiunea ca *tehnică* (punctul de vedere material); Wölfflin, acţiunea ca *schematizare* (punctul de vedere formal) iar Focillon, acţiunea ca o căutare de *efecte* (eidetice). Dacă ar fi clarificat aceste noţiuni, poate că ele i-ar fi permis să precizeze criteriile unei metode mai eficiente decît cele trei reguli carteziene pe care le propune: 1) *Respingerea oricărei estetici mentale*; 2) *A nu pune în estetică decît problemele care se pot pune*; 3) *Obiectul artei este un lucru vizibil; a nu se comenta decît ceea ce se vede* (p. 144).

Este evident că toate cele trei reguli se reduc la prima care are mai mult un caracter negativ decît pozitiv. Cea de a treia pare cel puţin ciudată: o bucată de muzică, un poem, sînt ele *lucruri vizibile?* Apoi: „în prezenţa operei... nimic ce este conceput nu contează, totul este perceput" (p. 131), afirmaţie exactă, dar incompletă, valabilă pentru aspectul *estetic* perceptiv dar nu pentru cel *poetic,* imaginativ al operei de artă; este vorba aici de un principiu necesar, dar nu şi suficient. Arta este o manoperă, o punere în lucrare de sentimente, o magie, nu o mistică. Dar se insistă prea mult asupra aspectului operativ al acestor efecte, mai puţin asupra *procesului* apariţiei (schemele stilistice) şi de loc asupra *rezultatelor* şi efectelor acestei operaţii[87]. Metoda expusă de Bayer conchide prin recomandarea unui studiu al tehnicii, adică o estetică luată ca o fizică generală a artei, care este încredinţată specialistului *spoudaioi.* Estetica coincide astfel cu critica. Criticii sînt oamenii competenţi în stare să emită cu o anumită obiectivitate judecăţi privind o problemă care este tocmai „heterogeneitatea calitativă". Problema obiectivităţii judecăţii estetice formează subiectul celui de al treilea eseu citat: *Esthétique et Objectivité* (1949).

Bayer a recurs la un criteriu neopozitivist. Experienţa estetică, în măsura în care este *Erlebnis*

„nu poate fi gîndită" (p. 106): numai ceea ce este limbaj constituie gîndire. De aceea, în faţa pericolului unui pyrrhonism estetic, „ne rămîne o singură posibilitate: cuvîntul însuşi" (p. 162). Din punct de vedere pozitivist, orice heterogeneitate calitativă poate fi făcută omogenă, chiar „natura lumii estetice se pretează la generalizarea gîndirii" (p. 164). „Fenomenul vocabular" restabileşte astfel heterogeneitatea calitativă, ba chiar o salvează şi o conservă: el procedează în mod pragmatic, neglijînd într-un chip puţin cam arbitrar dar foarte legitim „nuanţele specifice şi adăogirile particulare" (p. 165); spun „legitim" deoarece chiar structura experienţei calitative comportă o anumită abstracţie sau generalizare (este conceptul bergsonian al *imaginii* pe care antibergsonienii îl preiau de la maestrul repudiat). Lumea calitativă eterogenă a impresiilor se rînduieşte întotdeauna în conformitate cu anumite dimensiuni preconstituite (de exemplu, dimensiunea dramatică) care îi impun o anumită omogenitate. Obiectivitatea stă în funcţie de pseudoconcepte, iar acestea în funcţie de limbaj. Contrar teoriilor *Einfühlung*-ului, cunoaşterea artistică nu este o acceptare simpatetică, ci schematică. Opera de artă ne impune o schemă de reacţie emotivă şi criticul reuşeşte să traducă această realitate printr-un cuvînt, printr-o formulă sau printr-o aproximaţie verbală. Garanţia că aceste categorii elaborate de critic sesizează esenţa însăşi a operei de artă este o garanţie empirică, aceea de *Standard of Taste* a lui Hume, aceea a vechiului *consensus optimi cuiusque,* este garanţia oamenilor competenţi. Critica de artă este un laborator de noţiuni estetice; ele lasă un sediment terminologic care acţionează asupra gustului şi asupra culturii. Aceste noţiuni sînt mereu reluate şi afinate de critică. Critica are procedeele sale progresive şi comparative care fac din ea o metodă remarcabil de riguroasă; orice noţiune critică este rezultatul unui sistem multiplu de control.

Din cele trei eseuri menţionate cel mai bogat şi mai original este ultimul. Rezultatele enunţate ni

se par a fi valabile, chiar dacă nu sînt întru totul complete. Este neîndoios că concepția lui Bayer privitoare la critică, considerată ca o schematizare de elemente schematice, este exactă, cu toate că el o înțelege într-un mod nu prea suplu în general. Bayer concepe ancheta critică în chipul unei subordonări de genuri și specii, exact la fel cum face criticul Lanson pe care îl citează ca exemplu (este o referință elocventă)[88].

§ 105. – SISTEMUL

Ultima operă a lui Bayer, și cea mai lămuritoare, este un *Traité d'Esthétique* complet, publicat la sfîrșitul anului 1956. Deoarece el reia aici deseori și cîteodată aproape literal anumite teme dezvoltate în operele precedente, putem să ne limităm la acelea care, la o primă vedere, par să aducă noi contribuții, iar acestea nu sînt printre cele mai puțin importante[89].

Punctul de vedere general al lui Bayer nu s-a schimbat, nu s-a clintit de pe acea poziție specific „estetică" pe care trebuie să o considerăm ca un aspect necesar dar insuficient al artei și pe care cultura franceză o consideră însă ca exclusivă. În acest sens, el nu abandonează principiul său de „realism operatoriu", destul de asemănător (cu excepția accentului pus pe activismul tehnic), cu „reușita instaurării", ca „strălucirea definitivă" a lui Souriau. „Astfel, arta nu este decît un șir de poziții de echilibru și de formule caracteristice privind economia"[90]. Criteriul său este în continuare acela al perfecțiunii, al finalității interne și întregul univers intră în acest criteriu rațional. Dar finalitatea internă, perfecțiunea, înseamnă conformitatea cu un concept: „Estetica este ceea ce e conceptual în experiență" (p. 287): fondul lucrurilor este estetic și estetica este termenul final al metafizicilor intuiției; știința estetică este „o investigație a universului efectelor" (p. 288). Din acest punct de vedere, Bayer are dreptate cînd afirmă că din acel moment se putea considera că există o Școală franceză de estetică (p. 251). Am văzut-o precizîndu-se treptat de la Ch. Lalo, la E. Souriau și R. Bayer. Conceptul de „joc", încă ambiguu la Lalo, atît ca semnificație sintactică cît și ca semnificație psihologică, s-a precizat treptat ca joc formal în sensul *gestaltian* la Souriau și în sens *dialectic* la Bayer.

Formalismul lui Bayer este cel mai avizat din această Școală; el ia net poziție împotriva teoriei *Einfühlung*-ului pe de o parte (pp. 123—130) și împotriva teoriei *gestaltiste* pe de altă parte (pp. 95—123). Frumosul artistic nu este percepția unor forme perceptive „bune", obiectuale, a unor forme închise, ci descoperirea de raporturi dialectice: „el este proiectul și schița unei abstracții în mișcare (p. 121)[91].

Totuși, se pare că valoarea lucrării se află în altă parte. Am spune că împingînd formalismul la extrem, el este gata de a-i depăși cadrele și chiar de a-i sparge cochilia în mai multe locuri. Dacă ne este permis să venim cu o referință personală, credem că gîndirea lui Bayer comportă un ciclu dialectic care la timpul său ni s-a impus și nouă, ciclu care merge de la formalism la conținut, de la o estetică formală la o estetică materială, de la scheme stilistice formale la scheme emoționale și, în consecință, la *valori*. Sub acest aspect, progresul înregistrat față de ultimele sale scrieri constă în a considera *schematismul* alături de *valori*. Trebuie să spunem că cel de al III-lea capitol din cartea întîi, partea a 2-a (*Fenomenele Schematismului*) promite mult și în același timp dezamăgește mult, dar aceasta nu scade importanța a ceea ce promite. Aici, autorul tratează despre scheme ca *stiluri, locuri comune, canoane, tipuri,* adică tratează despre existența a ceea ce numim *scheme formale* sau *scheme emoționale* și despre raporturile dintre ele. Or, nu există un subiect mai arzător decît acesta. Mărturisim că și noi ni l-am propus și trasat, fără să ajungem a-l dezvolta. De aceea, dacă expozeul de autor nu ne-a convins, dacă este mai mult o schiță decît o dezvoltare, ni se pare totuși a fi interesant ca mărturie a unei

necesităţi pe care se pare că autorul a întrevăzut-o, chiar dacă nu a formulat-o metodic: necesitatea de a ieşi din simpla considerare a formelor, dintr-o instaurare exclusiv formală, şi de a ajunge la considerarea conţinuturilor artistice sau a valorilor. Conceptul de *locuri comune* sau de *tipuri* ca structuri schematice ale artei îl conduce pe Bayer la noţiunea de *poetică* privită ca o „axiofanie" care constituie veritabila esenţă a artei. Noi susţinem că arta nu este o realitate estetică, ci o dialectică de *estetică* şi de *poetică* şi avem impresia că R. Bayer cu conceptul său de frumos ca „punere în valoare", ca „transparenţă a axiologiei" (p. 233), este foarte aproape de o asemenea concepţie. De aceea, paginile cele mai interesante care constituie progresul cel mai însemnat al autorului faţă de consideraţiile sale precedente sînt, după părerea noastră, cele cuprinse în scurtul capitol al II-lea din cartea a III-a: *Valoarea estetică*. Chiar dacă frumoasele intuiţii ale lui Bayer revin apoi la punctul lor de plecare, amintind mişcarea unui val, ele revin la momentul *instaurativ, operativ, tehnic şi formal*, al „punerii în formă" care este singurul „cu adevărat estetic" (p. 233). „Simţul estetic este instaurarea valorilor" scrie el (p. 235), dar, din nefericire, accentul cade pe conceptul de „instaurare" de tip Souriau şi nu pe acela de „valoare". *Semnificaţia artistică* revine mereu la cea *estetică*. De aceea se poate spune că autorul nu depăşeşte poziţia *Kunstwissenschaft*-ului unui Dessoir şi unui Utitz care, am văzut, este viciată de un dualism fundamental: *valorile* sînt recunoscute, dar ca un material preconstituit, pe care operaţia estetică are funcţia de a le pune în formă şi de a le face să apară. Este un punct de vedere care ni se pare a fi intelectualist şi care trebuie respins. Nimeni nu poate fi mai convins decît noi de necesitatea unei consideraţii formale, perceptive, operative şi *estetice* a artei, dar şi de insuficienţa sa şi de sterilitatea la care se ajunge cînd este considerată ca un criteriu exclusiv al artei[92]. În fapt, estetica acestor autori seamănă foarte mult cu vechea retorică.

Rămîne o problemă: care este metoda acestei estetici? „Există acum o Şcoală franceză de estetică. Ea îşi caută încă metoda", scrie Bayer (p. 251). El nu este satisfăcut de metoda logico-normativă, nici de metoda psihologică (*Einfühlung*), şi nici de metodele sociologică, experimentală sau psihotehnică. El aspiră la o metodă ştiinţifică în stare să le cuprindă pe toate şi întrezăreşte importanţa pe care o ia în această metodă factorul semantic al „fenomenului vocabular". În realitate, putem considera procedeul său („obiectul estetic poate fi considerat ca limita tuturor judecăţilor noastre posibile asupra lui", p. 264) drept fenomenologic, ba chiar, atribuind termenului sensul generic pe care l-a căpătat în Franţa, am putea spune drept un *formalism fenomenologic*. O metodă care ar fi fenomenologică în sensul cel mai precis l-ar antrena în afara limitelor formalismului, spre problemele conţinutului (sau existenţiale) ale artei[93].

§ 106. – ESTETICA ŞTIINŢIFICĂ A LUI THOMAS MUNRO (1897)

Chiar în momentul în care se cunoştea că Şcoala franceză „îşi căuta încă metoda" Bayer atrăgea atenţia asupra faptului că estetica fiind o „răscruce a diferitelor ştiinţe" este autorizată prin aceasta să folosească toate metodele: logico-normativă, introspectivă, experimentală, etnologică, sociologică, formalistă, psihanalitică, istorică etc. O asemenea concepţie cu privire la cercetare nu este prea îndepărtată de programul de investigaţie fenomenologică propus în Italia de A. Banfi: un procedeu de aprofundare şi integrare teoretică a experienţei. Pe de altă parte, el nu este prea îndepărtat nici de programul unei estetici ştiinţifice expus în America de Thomas Munro[94]. Nu trebuie să uităm că şi francezii consideră disciplina lor ca „ştiinţifică". Aşadar, nu va trebui să mire pe nimeni că citām pe autorul american în acest capitol.

Pentru clarificarea situației, vom spune de la bun început că estetica lui Thomas Munro se deosebește sub mai multe aspecte de teoriile cercetate pînă acum:

1) ea își propune o metodă strict clasificatoare și inductivă;

2) ea trimite la rezultate științifice avînd un sens practic: instrumente de previziune, utilizabile pe planul tehnic și social. Pe de altă parte, ea nu pretinde să fie o știință experimentală decît într-un sens foarte larg; ea nu este legată de experiment ci de experiență.

Partea cea mai remarcabilă a activității lui Th. Munro se află în cele trei lucrări: *Towards Science in Aesthetics* (The Liberal Art Press, New York, 1956), o culegere foarte metodică de eseuri publicate între 1928 și 1954; *Art Education*, ibid., 1956, studii de psihologie și pedagogie estetică (între anii 1926 și 1956); *The Arts and their inter-relations*, ibid. New York, 1949, ed. a 2-a (trad. franc. J. -M. Dufrenne, 1954, PUF), care este o analiză sistematică a problemei artelor[95]. Liniile directoare ale programului și metodei de gîndire ale lui Munro se află expuse toate într-un prim eseu din 1928, *Scientific Method in Aesthetics*, cu care începe prima culegere citată. Gîndirea sa se formulează în dispută cu estetica speculativă sau deductivă pe care o identifică cu estetica idealistă romantică. Singura estetică conformă cu situația culturii contemporane poate fi dimpotrivă o estetică științifică. „Știința" lui Munro este destul de apropiată de *Kunstwissenschaft*-ul de la începutul acestui secol, dar avînd în plus o trăsătură de care nu sînt străine experiența pragmatismului și aceea a behaviorismului american. Estetica devine studiul uniformităților și variațiilor comportamentului uman față de artă (p. 11). Totuși, propedeutica sa nu este analiza de laborator, controlul psihometric, într-un cuvînt, metoda experimentală a lui Fechner, ci este exercițiul criticii[96]. Modurile fundamentale folosite de critici pentru a se apropia de opera de artă se reduc la

două: a) *analiza formelor* și b) *ancheta psihologică*. O estetică științifică va trebui să le folosească într-un mod controlat și precis.

§ 107. – ANALIZA FORMALĂ ȘI STUDIUL PSIHOLOGIC

A) *Formele.* În totalitatea formală imediată pe care o prezintă opera de artă, Munro distinge și analizează *materialul sensibil* (culori, sunete etc.), *structurile convenționale* (sonet, fugă etc.) și *ideile exprimate.* Avem aici o distincție pe planuri diverse pe care și N. Hartmann o va propune cîțiva ani mai tîrziu. Pe această bază Munro stabilește apoi studiul constanțelor: *tipuri, genuri* și *stiluri* artistice. Toate aceste noțiuni au realitatea pozitivă pe care savantul o recunoaște rezultatelor inducției. Nu este vorba de niște principii *a priori* care să fie folosite în mod deductiv și normativ, ci de generalizări utile atît pentru critică cît și pentru istorie. Trebuie să recunoaștem că tocmai pentru că sînt înțelese ca instrumente ale unei metode științifice, aceste noțiuni de clasificare sînt definite de Munro așa cum ar face-o un specialist aparținînd școlii croceene, ca Fubini de exemplu, adică drept pseudoconcepte indispensabile judecății critice în scopul calificării, adică pentru aproximarea identificării operei de artă[97]. La fel ca și Croce, Th. Munro consideră aceste noțiuni ca niște „termeni", ca simboluri lingvistice, dar avînd sensul pozitiv pe care un empirist îl atribuie noțiunilor nominale în comparație cu sensul negativ sau cel puțin parțial negativ pe care ele îl au pentru un idealist. De aici provine importanța „fenomenului vocabular", cum ar fi spus R. Bayer, adică a limbajului specializat al criticului. Dar nu există incompatibilitate între un idealist și un teoretician pozitivist ca Th. Munro, sau realist ca R. Bayer. Calificările operei de artă nu sînt altceva decît răspunsurile afective ale criticului. Pe de altă parte, locuțiunile calificative abstracte, tot mai specifice, pe care el le folosește,

devin puncte de întîlnire între specialişti şi public. De aceea, ele sînt totodată opinii subiective, autobiografice şi obiective, intersubiective, *adevăruri*. Specificarea terminologiei este o modalitate de a înlesni educaţia artistică şi, facilitînd folosirea chestionarelor, de verificare a gusturilor.

B) *Studiul psihologic* examinează, la rîndul său, fenomenul estetic ca pe un comportament uman[98]. Munro crede mai mult în psihologia genetică şi în antropologie (mai ales în autoanaliza unită cu metoda anchetă-statistică), decît în psihotehnică. Domeniul cel mai favorabil pentru un examen este domeniul psihologic: cercetările asupra modurilor de a reacţiona la diversele metode de educaţie artistică, comparaţia dintre rezultatele însuşirilor mentale în domeniul artistic şi în alte activităţi etc. Fireşte, totul depinde de tehnica folosită în anchetă. Problema ca raportul dintre *creaţie* şi *plăcerea artistică*, dintre emoţia artistică şi emoţia *naturală*, dintre *estetic* şi *etic* etc. vor putea fi explicate în felul acesta.

C) Th. Munro abordează în acest eseu şi o a treia problemă: *evaluarea* artistică. Şi ea este tratată prin metoda naturalist-descriptivă. Judecata de valoare este mereu subiectivă şi relativă, dar ea poate fi subordonată unor comparaţii şi controluri şi poate dobîndi obiectivitatea faptelor. Scopul specialistului în estetică va fi tocmai acela de a stabili *that a certain kind of form tends to produce a certain kind of effect in persons of a certain kind under certain conditions* (p. 80). Scopul esteticii, în măsura în care e ştiinţă, este controlul naturii omeneşti.

În eseul următor, *Aesthetics as a science: its Development in Europe and America* (remanierea unui eseu inclus anterior în culegerea *Philosophy thought in France and the United States*, alcătuită de Mavin Farber, 1950[99], şi publicată apoi în „Journal of Aesthetic", 1951, Nr. 3), Munro se opune de asemenea conceptului de estetică privită ca „disciplină speculativă, deoarece ea (estetica) se prevalează de metode şi de date furnizate de ştiinţă şi de observarea directă a fenomenelor artistice" (p. 134). El insistă asupra funcţiei sale practice de control al posibilităţilor de experienţă ale omului. Dar a vrea să opui *speculaţia* şi *ştiinţa* ni se pare arbitrar; expozeul asupra *Kunstwissenschaft*-ului (vezi cap. VI) a arătat cît de iluzoriu a fost caracterul său pur descriptiv şi cît de mult conţine el judecăţi *a priori*. Pe de altă parte nu există contradicţie între procedeele speculative (prin premise, axiome, ipoteze), observaţia directă şi metodele ştiinţei. Desigur, putem reduce ştiinţa la descrierea pură, dar aceasta va fi întotdeauna o descriere a experienţelor normative (cele ale artiştilor, ale criticilor, ale specialiştilor). În felul acesta, speculaţia, sau judecata apodictică, va reapare tocmai în domeniul empiric. Autorul nu-şi dă seama că a abordat o problemă care va fi înfruntată numai de mentalitatea fenomenologică. Soluţia lui Munro este mult mai strîmtă, — este soluţia unui instrumentalism social în care se întrezăreşte influenţa lui Dewey (cf. cel de al treilea eseu, *Knowledge and control in the field of aesthetics*, publicat din 1942).

§ 108. – DESCRIERE ŞI CLASIFICARE

Partea cea mai interesantă a gîndirii lui Munro ni se pare a fi nu polemica sa antispeculativă, nici soluţia sociologică, ci dezvoltarea programului de analiză morfologică pe care îl expusese în primul său eseu (pp. 18—46) şi pe care l-a reluat apoi în alte cîteva din scrierile sale[100]. În *Form in the Art: an Outline of Aesthetic Morphology* (apărut deja în „Journal", toamna 1943) el analizează „forma". Aceasta rezultă din două ordini de elemente: elemente *prezentate* şi elemente *sugerate*, sau date ale simţurilor şi date ale imaginaţiei, calităţi şi semnificaţii. Raportul dintre cele două ordini poate varia: el poate fi mimetic, simbolic sau asociativ. Autorul nu-şi propune să trateze problema cu privire la tot ce poate intra ca imaginar în percepţia direct prezentă etc. Pe el îl interesează mai

mult analiza elementelor prezentării și modul lor de organizare. Munro distinge patru moduri de compoziție: funcțională (utilitară), reprezentativă (mimetică, simbolică), expozitivă (semnificantă) și tematică (formală). Aceste moduri pot fi simple sau compuse. O catedrală gotică, de exemplu, este o structură funcțională ale cărei mase și suprafețe sînt combinate în așa fel încît să realizeze o anumită *tematică* formală; ea este bogată în statui și vitralii *reprezentative* și, în ansamblu este expunerea unei *semnificații* teologice.

Și analiza pe care o face Munro fenomenului *stil* este interesantă. Stilul este un *tip* compus (un ansamblu de trăsături) descriptiv. Ca atare el pretinde specificații riguroase. Autorul deosebește diversele utilizări ale conceptului de stil: în sens istoric, în sens tipologic-istoric și în sens tipologic abstract. El acumulează cu multă scrupulozitate științifică minuțioase observații evidente sau subtile (deoarece toate au o egală legitimitate) asupra localizării stilurilor (distribuție culturală, geografică, etnică, națională, cronologică, socială, productivă, consumatoare etc.), asupra revenirii lor, asupra relațiilor lor etc. El abordează problema unei descrieri cantitative a compozantelor stilului pentru a măsura fie factorii *prezentativi* spațiali (măsură, simetrie), temporali (ritm, secvențe), calitativi (culoare, ton etc.) etc., fie factorii *reprezentativi* sau *sugerați* (idei, semnificații etc.), fie relațiile lor.

Asemenea analize sînt strict descriptive, ele nu au un scop normativ și nu servesc (cel puțin nu imediat) la aprecierea operei de artă. Misiunea și utilitatea lor sînt cele ale oricărei morfologii. Numai ancheta clasificatoare, completă, prin specificare și comparație împinse la maximum, permite o veritabilă cunoaștere și un control social al fenomenului artistic. Ea este aplicată de fapt cînd unei aceleiași arte în perioade diferite, cînd unor arte diferite în aceeași perioadă precum și diverselor mijloace, motivelor stilistice și conținuturilor particulare etc. (a se vedea *The Morphology of Arts*

as a Branch of Aesthetics, apărută anterior în J.A.A.C., 1954). Într-un alt eseu: *The afternoon of a Faun and the Interrelation of Arts* (apărută anterior în J.A.A.C., 1951), autorul încearcă să demonstreze că metoda morfologică comparativă este utilă pentru înțelegerea fiecărei opere de artă. El face acest lucru confruntînd poemul lui Mallarmé cu variațiile ilustrate ale lui Manet, muzicale ale lui Debussy, coregrafice ale lui Nijinsky, scenografice ale lui Bakst etc.

În fine, în *The arts and their interrelations* (1949, trad. franc., 1954), Munro ne-a dat o morfologie sistematică a artelor. Pentru el, ca și pentru Souriau, interrelația presupune clasificarea artelor: în funcție de *mediu, procedeu* tehnic, *producție, prezentare* sau *sugestie* pe care le provoacă, în funcție de organizarea *spațială, temporală, cauzală* etc. Dar, spre deosebire de Souriau, Munro clarifică numeroși termeni, analizîndu-i și deosebindu-i neobosit, în conformitate cu un minuțios criteriu de catalog, fără să se ocupe de planul de ansamblu. El procedează cu aceeași metodă la compararea artelor, la reciprocitatea efectelor lor, la variațiile stilistice ale fiecărei arte etc. Metoda este tot atît de științifică pe cît poate fi de științific un registru.

Să nu uităm că Munro dă opt definiții ale *materiei*, (mijlocul de expresie) care pot servi drept tot atîtea criterii de clasificare. „Materia" este materialul fizic, sînt fenomenele care stimulează percepția, instrumentele materiale, gradul de complexitate al materialelor, calitățile percepute etc. La rîndul său, *procesul tehnic* poate fi de șase tipuri: elaborare a formei vizuale, auditive, lingvistice, tip vizual-auditiv, auditiv-verbal și vizual-auditiv-verbal. La bază stă mereu criteriul kantian. În fine, *produsul* se diferențiază în șase moduri: în funcție de felul de a se prezenta sau de numărul de simțuri interesate; în funcție de calitățile lor, compozantele lor (*qualia*); în funcție de modul de transmitere: factori prezentați sau sugerați și de modul de sugestie; în funcție de dezvoltarea spațială, temporală, cauzală etc. etc.

Un fapt este totuşi semnificativ: pentru Th. Munro, clasificarea rămîne deschisă oricărei experienţe; ea nu are niciodată un caracter absolut şi definitiv. „Arta şi diferitele arte în particular sînt tipuri care evoluează într-o perpetuă devenire, ca însăşi civilizaţia al cărei mers ea îl urmăreşte. Orice definiţie sau clasificare a artelor elaborată astăzi trebuie să renunţe la orice pretenţie de valoare absolută, fie că această pretenţie se sprijină pe raţiuni psihologice, metafizice sau de alt fel" (*Interrelation*, ed. franc., p. 17). Punctul de vedere relativist al lui Munro nu este prea îndepărtat de acela al lui H. Lotze din secolul trecut, deosebindu-se însă de cel al lui Schasler, a cărei poziţie era mai degrabă asemănătoare cu poziţia actuală a lui Souriau[101]. De aici rezultă rezervele lui Munro nu atît asupra esteticii experimentale de laborator, cît asupra esteticii speculative. În trecut Hegel scria: „Artele frumoase nu pot în nici un caz să facă obiectul unui veritabil studiu ştiinţific"[102], astăzi însă, Munro, ca şi Souriau sau Bayer, vorbeşte despre o „estetică ştiinţifică", dar este adevărat că şi conceptul de metodă ştiinţifică s-a modificat cel puţin tot atît cît şi acela de metodă filosofică. Astăzi, rezultatele experimentale apar ca nişte contribuţii parţiale şi provizorii, valabile numai într-un proces de relaţii, de integrare şi de corectare. Validitatea lor imediată este redusă de Munro numai la cazurile în care interesul estetic se conturează ca un interes practic (patologic, pedagogic, social), orientat spre previziunea unor anumite comportamente omeneşti particulare în situaţii de asemenea particulare[103]. Dimpotrivă, din punct de vedere cognitiv ele se întîlnesc pentru a contribui la o anchetă fenomenologică a artei cu adevărat inepuizabilă[104].

§ 109. – PSIHOLOGIA FORMEI ŞI ESTETICA. PREGNANŢA

Am mai făcut aluzie înainte la unele noţiuni specifice pentru Psihologia modernă a formei sau

Gestaltpsychologie, noţiuni care se aflau prezente în unele din teoriile estetice expuse. Aceasta confirmă orientarea lor fenomenologică, dar spunînd „orientare" spunem prea mult dat fiind că este vorba numai de o „metodă care nu reuşeşte încă să se definească" şi care, mai mult decît oricare alta, „se lasă practicată şi recunoscută ca o manieră, ca un stil, ... ca o mişcare"[105].

Legătura dintre *Gestalttheorie* şi Fenomenologie a fost deseori constatată[106]. Este vorba despre două şcoli ai căror membri au avut legături directe. Afinităţile lor constau, la bază, dintr-o formă metodologică comună: procedeul descriptiv al observaţiei în locul celui analitic al explicaţiei, apelul la aparenţa imediată, la evidenţă, o privire pură şi mirată asupra lucrurilor care „reduce" orice presupunere involuntară şi orice prejudecată. A încerca însă a stabili legături şi mai strînse ar duce la concluzii discutabile şi precare[107]. În plus, orientarea care se inspiră din conceptul de *Gestalt* nu este o şcoală, ci un ansamblu de şcoli: cea din Graz (Ehrenfels, Meinong, Witasek, Benussi), cea din Berlin (Köhler, Koffka, Wertheimer), cea din Munster (Metzger), şcoala americană (Lewin, Asch, McLeod) etc. De curînd, un specialist recunoştea incertitudinea sa cu privire la natura psihologiei formei; el se întreba dacă aceasta este o ştiinţă empirică sau mai curînd o teorie raţionalistă sau un sistem idealist[108].

Numitorul comun al diferiţilor autori ai *Gestalt*-ului constă în respingerea poziţiei pe care se situa psihologia clasică a secolului al XIX-lea. Aceea era o psihologie analitică, numită din această cauză atomistă, asociaţionistă sau mecanicistă, pe baza unui raport fizio-psihic. Plecînd de la elemente simple, senzaţii, reflecţii, dispoziţii etc., şi descoperind legile asociative, se ajungea la explicarea celor mai complexe fenomene. Astfel, psihologia se afla dependentă de principiile lui Newton, mult timp după ce acestea încetaseră să mai prezideze ştiinţele naturale. În 1740, David Hume definise asociaţia ca „un gen de *atracţie* care avea să aibă efecte tot atît de extraordinare în lu-

mea mentală cît și în cea naturală"[109] și previziunea sa nu a fost lipsită de temei. La începutul secolului al XIX-lea, știința unor J. Müller, H. Helmholtz, E. H. Weber sau Th. Fechner s-a format după acest model. Principiul atomismului senzațiilor este și azi urmat de E. Mach, B. Russel sau de pozitivismul logic.

Primii germeni ai unei concepții gestaltiste apar odată cu afirmarea unei mentalități antinewtoniene: ne gîndim la finalismul leibnizian, la psihologia lui Wolf, la transcendentalitatea kantiană a spațiului și timpului[110] și la teleologia lui Kant, la teoriile naturaliste ale lui Goethe etc. Analiza spațiului făcută de Kant în 1781 punea în lumină tocmai aceste principii de sintetism, de unicitate, de raport intuitiv tot-parte, de non-interversibilitate, de simetrie a figurilor care stau la baza psihologiei gestaltiste. In plus, conceptul de formă sau configurație (*Gestalt*) sau structură al teoreticienilor moderni este în mod substanțial același cu cel prin care Kant definea perfecțiunea sau finalitatea internă a organismelor: „o ordine în care părțile, în ceea ce privește existența și forma lor, nu sînt posibile decît prin mijlocirea relațiilor lor cu totul"[111] și aceasta în virtutea acțiunii reciproce a părților cu totul. Dar Kant separa în mod net cunoașterea intuitivă a figurilor de cunoașterea rațională a formelor finale. Se poate spune, dimpotrivă, că aceste principii ale cunoașterii intuitive pe care Kant le aplica obiectivității spațiului, gestaltiștii le aplică la ceea ce Kant numea „contingență" sau accidentalitatea figurilor organice (a căror perfecțiune neprevăzută, găsită și nu construită, constituie un motiv de stupoare)[112].

Problema fundamentală a doctrinei *Gestalt*-ului (termenul provine de la Goethe) este problema formei sau a configurației obiectelor experienței și, în primul rînd, a imaginilor percepute. Lucrurile nu se substituie în virtutea asociației, pe baza asemănării, contiguității, plecînd de la elemente simple, așa cum voia Hume; nici prin sinteze transcendentale după sistemul kantian; nici prin simple conexiuni relaționale ca pentru Herbart; nici

printr-o întrerupere a fluxului vital, prin coagularea datelor imediate ale conștiinței în imagini utilitare, desprinse din continuitatea lumii ca pentru Bergson; nici printr-o integrare sau sinteză afectivă (Rignano); nici printr-o anticipare a acțiunii, printr-o acțiune morală (Janet) sau prin efectul unei organizări motrice (Piaget). După cum am mai spus, metoda gestaltiștilor este pur descriptivă: ei constată prin observație (dar fără să recurgă la procedeele statistice ale psihologiei experimentale) anumite moduri de reprezentare a obiectelor percepute și deduc din acestea cîteva legi, — foarte puține dar cu o aplicare foarte variată.

Viața psihică nu este nici un agregat de elemente simple cum erau senzațiile empiriștilor și pozitiviștilor, nici un „continuu" indistinct, în afara timpului și spațiului (ca durata bergsoniană), ci: 1) faptele psihice sînt „forme", adică *structuri totale articulate organic* într-un cîmp spațial sau temporal; 2) aceste totalități constau în sinteze de raporturi, în calități formale și sînt totuși *transpozabile*, adică își păstrează proprietățile fundamentale chiar prin schimbarea pînă la un anumit punct a naturii factorilor. Transpunerea nu modifică melodia. Acestea sînt cele două legi formulate de Ehrenfels în 1890[113], la care gestaltiștii se raportează mereu. Dacă în prima recunoaștem principiul intuiției spațio-temporale și acela al formei teleologice kantiene, în cea de a doua trebuie să recunoaștem principiul psihologiei herbartiene.

Pentru Herbart, lucrurile erau sisteme de raporturi între existențe (*Realen*, *Wesen*) care se oferă ca *Totalerscheinungen*, ca *ästhetischen Totaleffekten*. Plecînd de la elemente și raporturi simple (note, profiluri, situații, caractere etc.; *Sechverhalten Grundelemente*, ar spune astăzi un neopozitivist) Herbart insista și el asupra prezentării lor ca un ansamblu complet, *Vollendetes Vorstellen*, în virtutea unei compenetrații reciproce a factorilor. O judecată estetică este pentru Herbart un raport de ansamblu înglobat într-un singur act reprezentativ: „a înțelege" înseamnă a te transfera

dintr-odată în ansamblu și a trece numai după aceea la simplele raporturi elementare și a formula conceptele fundamentale (*Musterbegriffe*). Foarte bun cunoscător în ale muzicii, Herbart recurgea la exemplul acordului armonic de sunete, în care nu sunetele sînt acelea care contează ci raporturile dintre ele, exemplu prin care anticipa exact principiul transpunerii calităților formale. Se poate spune că dacă Im. Kant insista mai mult asupra *unității* și *totalității* figurilor spațiale sau temporale și a organismelor, Herbart insista dimpotrivă asupra *multiplicității* raporturilor dintre părți (spațiul nu era pentru el un tot univoc ca pentru Kant, ci exterioritatea reciprocă a părților). Tezele gestaltiștilor năzuiesc să dea satisfacție ambelor exigențe[114].

Concluzia este formulată prin legea lui Wertheimer numită a pregnanței[115] care se adaugă primelor două ale lui Ehrenfels: 3) orice fenomen (al naturii anorganice, organice, perceptuale mentale, emotive etc.) tinde spre cea mai bună organizare permisă de condițiile date. Prin „cea mai bună organizare" sau „formă bună", sau „formă privilegiată", sau „pregnanță a formei" se înțelege ceea ce corespunde criteriilor de regularitate, de omogenitate, de simetrie sau de simplitate. Legea este uneori citată sub numele lui Köhler sau Koffka. Repetarea pe un ton doctoral a acelorași lucruri și citarea acestor repetiții ca fiind descoperiri științifice este una din inocentele vanități ale gestaltiștilor. În fond este vorba de principiul că fiecare formă percepută este întotdeauna cea mai bună posibilă într-un sistem dat, adică de principiul formulat cu cea mai mare rigoare logică (poate cu prea multă rigoare) de Leibniz și devenit baza oricărei teorii a evoluției din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Originalitatea gestaltiștilor constă în a fi sprijinit acest principiu prin observații experimentale minuțioase și sistematice, uneori pertinente, alteori evidente, cîteodată însă înșelătoare[116]. Totodată ei au avut meritul de a fi adaptat acest principiu *fără rigoare.*

„Pregnanța" este ilustrată prin experiențe foarte precise, dar în calitate de concept ea rămîne totuși doar o noțiune generică și nesigură. Guillaume[117] distinge două accepțiuni ale termenului „formă": 1) forma ca regularitate, distribuție omogenă, adică uniformitate (ceea ce pare să fie evident) și 2) forma ca unitate a multiplului (ceea ce reiese din unele argumentări și experimentări). Observăm însă că prima accepțiune nu dă decît o invarianță minimă a segmentării cîmpului vizual, o invarianță care nu definește figura, ci este definită de ea; a spune omogenitate a figurii înseamnă a spune heterogenitate a figurii pe fond[118]. Într-un ansamblu, o figură izolată, chiar dacă este neregulată, devine pregnantă. Dimpotrivă, un maximum de omogenitate care nu ar ține seama de această heterogenitate ar fi un maximum de entropie, de degradare și nu de organizare formală. În afară de aceasta, o formă simplă și omogenă nu devine mai simplă și mai omogenă dacă este regulată și simetrică. Dimpotrivă, se creează în interiorul ei relații, corespondențe, adică deosebiri, heterogenități care nu existau înainte. Cea de a doua formulă, care corespunde principiului de economie al lui Spencer, sau echilibrului în sînul perturbațiilor (*Störungen*) și principiului de autoconservare (*Selbsterhaltungen*) al lui Herbart, este deci singura valabilă. Este de la sine înțeles că și în unitatea multiplului putem da un mai mare relief fie multiplului, fie unului. Și, cum Herbart altădată (invers față de Spencer) gestaltiștii insistă asupra celui de al doilea aspect, — al simplității și uniformității figurilor.

Pe de o parte putem spune că această imprecizie a conceptului de formă pregnantă constituie un progres: ea favorizează o cercetare empirică pentru care definițiile prestabilite ar fi fost dăunătoare. Atît timp cît se pleca de la o definiție *a priori*, de exemplu aristotelică (așa cum făcea L. B. Alberti), sau leibniziană a „formei bune" (cum făcea Mendelsohn), nu era posibil să se ajungă la un studiu experimental și analitic al structurii intuitive a experienței. Pe de altă parte

însă, gestaltiștii cu înclinarea lor spre formele simple, armonice, regulate, riscă să excludă din conceptul de formă formele cele mai bune, acelea care fiind egal de nete și vii, oferă o mai mare bogăție, care avînd un același grad de unitate oferă o mai mare multiplicitate, formele cele mai „economice", adică cele mai puțin costisitoare, dar de un mai mare efect. Insistînd asupra omogenității, simetriei și simplității putem ajunge la favorizarea celor mai sărace forme[119]. A construi lumea pe baza rezultatului maxim cu mijloacele cele mai slabe nu înseamnă deloc a fi prea optimiști (deoarece rezultatele se neutralizează parțial); a construi pe baza simplității înțeleasă ca tendință spre efortul minim pur și simplu, ar fi de negîndit chiar și pentru un naiv.

Pericolul inerent unor asemenea atitudini este evident. Dar trebuie să adăugăm că este vorba de folosirea unor instrumente de anchetă, puse la dispoziție de *Gestaltpsychologie*, care nu este nici inevitabilă, nici exclusivă. Toate constatările privind simplitatea și uniformitatea formelor pot fi și trebuie să fie interpretate ca simplitate și uniformitate în raport cu un ansamblu, proprii deci unei figuri în măsura în care ea este localizată, sau cu o structură „subtotală" în sînul totalității unui domeniu perceptiv înțeles ca loc al diferiților excitanți care constituie o experiență. Sub acest aspect, analiza formelor, întreprinsă în conformitate cu principiile gestaltismului, prelungește, dar și perfecționează, pe cele ale autorilor *Sichtbarkeit*-ului și poate contribui ca instrument propedeutic dacă nu hermeneutic la înțelegerea artei contemporane. Progresul pe care îl marchează gestaltismul constă dintr-o analiză din ce în ce mai liberă și minuțioasă a tuturor structurilor posibile ale obiectului perceput și într-un asemenea exercițiu al viziunii care să o facă din ce în ce mai netă și bogată. Vom avea posibilitatea de a distinge astfel acele forme artistice care accentuează tendințele naturale ale viziunii și, invers, acele care o contrazic și operează printr-un

proces de distrucție psihologică (să ne amintim că de multe ori o formă originală se prezintă la început ca o formă non pregnantă). Vom putea recunoaște astfel mai ușor și înțelege mai bine felul în care acționează aceste structuri privilegiate care s-au afirmat ca specific artistice și vom putea aprecia o gamă de forme mai particularizată și mai heterogenă decît aceea cu care ne-au obișnuit anumite stiluri dominante. În acest sens, experiența gestaltistă poate servi ca o propedeutică a gustului.

§ 110. – TEORIA VIZUALISTĂ (SICHTBARKEIT) ȘI TEORIA FORMEI (GESTALTTHEORIE)

Am făcut o apropiere, în cele de mai sus, între *Gestaltpsychologie* și *Sichtbarkeit*. Cel puțin în ceea ce privește percepția vizuală (am văzut însă că *Sichtbarkeit*-ul a influențat, de asemenea, domeniile literar și muzical) continuitatea dintre cele două orientări este evidentă nu numai în regulă generală, ci și pe baza unor analogii specifice. Ne amintim că Hildebrand încercase să precizeze „legile necesității și clarității" stabilite de Fiedler recurgînd la o analiză a percepției[120]. El deosebise astfel viziunea tactilă apropiată (*Nahebild*) de viziunea optică îndepărtată (*Fernbild*); una producea o formă naturală care poate fi constatată (*Daseinform*), cealaltă o formă activă, operativă și eficientă care poate fi produsă (*Virkungsform*). Cea de a doua nu o excludea pe prima, ci și-o apropia și o perfecționa. Chiar viziunea la distanță, aceea a pictorului, este o viziune tactilă, în relief (*Reliefauffassung*) și se știe că mai tîrziu, mai ales Berenson s-a folosit de această proprietate. Deci nu era vorba propriu-zis de o viziune *îndepărtată*, ci de o viziune departe-aproape, nu de o viziune *optică* pură, ci de o viziune optic-tactilă. În acest sens, viziunea artistică a vizualiștilor era o viziune privilegiată, excelentă, pregnantă, care realiza perfecțiunea multiplului în unul, adică perfecțiunea teleologică a formei, spre de-

osebire de viziunea ordinară şi practică, „adiţionarea formelor izolate".

Fără îndoială că un gestaltist nu ar putea accepta această distincţie atît de radicală între o Natură dezagregată şi dispersată şi o Artă, dimpotrivă, organică şi unitară. Pentru el, unitatea formei este în primul rînd proprietatea percepţiei naturale. În afară de aceasta, un specialist recent, aparţinînd acestei şcoli, R. Arnheim, introduce şi el o distincţie care ne aminteşte pe cea de mai sus. El distinge figură (*shape*) şi formă (*form*). *Shape* este aspectul pur spaţial al lucrurilor, silueta, profilul, circumscrierea şi articulaţia unui corp, abstracţie făcînd de localizarea sa[121]. *Form* este figura dotată cu un sens, forma unui conţinut, care apare numai cînd figura este interpretată în funcţie de orientarea sa, de poziţia sa într-un anumit spaţiu, de raportul său cu fondul. O formă este în funcţiune de: 1) structura sistemului perceput ca învelind obiectul; 2) cîmpul mental pe care este proiectată imaginea şi 3) raportul structurii cinetice a corpului observatorului (p. 66). Viziunea artistică este o viziune de formă şi ea este semnificantă tocmai pentru că marchează convergenţa diverselor dimensiuni psihice. Arnheim teoretizează viziunea „figurii" ca o *active exploration* (opusă unei *passive réception* a aparatului fotografic) (p. 28), ca o pipăire a obiectului urmărindu-i contururile, explorînd şi selecţionînd, ceea ce aminteşte în chip frapant viziunea tactilă a lui Hildebrand. După exemplul *Fernbild*-ului, el teoretizează „forma" ca o viziune de ansamblu, completă şi unitară. *Fernbild*-ul conţine *Nahebild*-ul, el deţinea o prerogativă (relieful) de care nu se putea elibera. De aici provenea dificultatea de a interpreta prin categoriile *Sichtbarkeit*-ului acele forme de artă care nu sînt sculptură picturală sau pictură sculpturală, de exemplu, o pictură japoneză. De asemenea, „forma" conţine „figura", îi adoptă caracteristicile (care, în acest caz, sînt conturul, articulaţia profilurilor parţiale exterioare şi interioare) de care nu se poate elibera. De aceea, un asemenea instrument este excelent pentru interpre-

tarea artei numai ca frumos, perfecţiune, bine jucat, „estetic", joc după anumite reguli, stilizare enarmonică, arabesc, în conformitate cu interpretarea atît de dragă generaţiei Focillon-Souriau. Şi în acest caz, contribuţia sa este mai mult propedeutică decît hermeneutică.

Dificultatea de care ne lovim, cînd încercăm să aplicăm teoria gestaltistă ca o metodă critică, provine din însuşi principiul gestaltului. Principiul pregnanţei vrea ca succesul unei forme oarecare să fie înţeles ca satisfacerea unor exigenţe elementare (simplitate, simetrie, ordine etc.). Numai că acestea sînt *condiţii* şi *moduri* şi nu scopul formelor. Putem admite că orice experienţă tinde spre plenitudine, spre o determinare optimă şi că aceasta constă într-un echilibru şi o ordine care să o facă pregnantă. Dar este evident că experienţa nu tinde spre echilibru pentru echilibru, spre plenitudine pentru plenitudine, la pregnanţă pentru pregnanţă, căci altfel experienţe diferite ar fi interschimbabile între ele. Această tendinţă constituie aspectul formal şi, dacă vrem, aspectul formal-„estetic" al experienţei, dar ea nu explică intenţionalitatea sa. Aceasta este valabil în primul rînd pentru artist: Nu este artist oricine ajunge să spună lucruri sub o formă împlinită, perfectă, ci numai acela care vrea să spună *anumite* lucruri. Dacă forma este considerată ca un echilibru atins în mijlocul solicitărilor unui domeniu, ea nu poate face abstracţie de natura acestui domeniu ca de un datum indiferent; dealtfel, faptul nici nu ar fi conform cu vederile gestaltismului. Poziţia naturalistă cu caracter teleologic conduce, dimpotrivă, pe gestaltist să ia drept scop sistemul modurilor sau al condiţiilor formale ale percepţiei (altfel spus, un mijloc). Trebuie să adăugăm că ancheta gestaltistă este condamnată la formalism prin însăşi ambiţia sa ştiinţifică şi aceasta nu-i permite să iasă din planul gramatical elementar. De aceea, în timp ce principiul său afirmă că părţile se desfăşoară plecînd de la ansamblu şi că nu există elemente simple cu agregatele lor, această anchetă trebuie să se consacre analizei experienţelor simple,

adică modelelor elementare, articulaţiilor parţiale şi efectelor lor în cadrul ansamblului; ea nu poate niciodată pleca de la ansamblu. În felul acesta, ansamblul sfîrşeşte prin a se constitui în funcţie de felul de a fi al părţilor; afirmaţia inversă nu este adevărată. A pleca de la o experienţă totală — cu toate că deja selecţionată, ca un tablou sau o simfonie, de exemplu — ar însemna să pleci de la o experienţă singulară, istorică, netipică, negenerică, neverificabilă din punct de vedere ştiinţific, prin comparaţie, după o metodă experimentală. Tocmai pentru că este legată de această bază ştiinţifică, o anchetă estetică gestaltistă este condamnată să nu depăşească limitele unei funcţii propedeutice , adică studiul gramatical sau sintactic al anumitor structuri, şi nu poate ajunge niciodată la o funcţie hermeneutică, la un nivel stilistic. Din această cauză, se pare că ea nu poate constitui cheia de boltă a unei metode critice, chiar dacă ea ne oferă unele contribuţii la această metodă. Este semnificativ ceea ce s-a întîmplat cu estetica experimentală. Nici o critică nu a rezultat din această estetică. Dimpotrivă, ancheta *Sichtbarkeit*-ului, pentru că era lipsită de preocupări metodologice cu tendinţe ştiinţifice, a putut viza ceva mai sus.

Mult din ceea ce este interesant în *Gestaltpsychologie* se găseşte afirmat cu anticipaţie, cel puţin în principiu, în tezele vizualiştilor, este adevărat într-un mod mai puţin metodic, mai puţin precis şi minuţios, dar şi mai puţin elementar, mai puţin gramatical, deci mai adaptabil singularităţii cazurilor, mai stilistic. Şi Fiedler susţinuse că viziunea artistică urmează „legile necesităţii şi clarităţii", caută „forme definite, ordonate, şi regulate" şi oferă unitatea diversităţii. Gestaltiştii precizează în mod experimental criteriile pregnanţei. Dar principiile lor sînt şi vor să fie principii nu ale reprezentării artistice, ci ale oricărei percepţii. Ca atare, ele vor permite în mod teoretic explicarea unei experienţe regulate sau frumoase şi nu descrierea caracterelor specifice ale experienţei artistice, adică

a unei experienţe în legătură cu o operă de artă. Punerea ştiinţifică a problemei va permite psihologiei gestaltiste să formuleze principiile unei *Aesthetik* (în sensul limitat pe care îl cunoaştem)[122], dar nu ale unei *Kunstwissenschaft*.

Trebuie să adăugăm că dacă în domeniul psihologiei gestaltismul reprezenta o corectare eficientă a intelectualismului asociaţionist, necesitatea acestei corectări se făcea mai puţin simţită şi în estetică. Aici, principiile armoniei, totalităţii, al unităţii în totalitate, al perfecţiunii, al organicităţii n-au fost niciodată neglijate. Doctrina formei a pus în lumină unele constatări preţioase pentru fiziologie şi psihologie; dar dacă vrem să aplicăm artei aceste constatări, nu vom face altceva decît să restituim esteticii ceea ce îi luasem din nebăgare de seamă.

Dacă am căuta să stabilim o deosebire între concepţia formei susţinută de *Sichtbarkeit* şi aceea a psihologiei gestaltiste, ar trebui să o căutăm în accentul pus de prima pe *bogăţie*, viziune optimă şi pregnanţă şi accentul pus de cea de a doua pe *simplitate* şi *omogenitate*. Aceasta ne readuce la o observaţie făcută mai înainte. Să adăugăm că odată ce am admis caracterul privind conceptul de simplitate, cea de a doua concepţie ar trebui să permită o acceptare liberă a formelor şi exemplele abundă în acest sens[123]. Totuşi, teoretizarea „formei bune" prevalează ca percepţie naturală cu trei dimensiuni (perspectiva euclidiană) care este desigur cea mai omogenă, mai simplă şi mai simetrică. De aici provine acuzaţia că gestaltismul se află în întîrziere faţă de concluziile cele mai evoluate ale psihologiei genetice care a pus recent în lumină la copil moduri de percepţie spaţială fără perspectivă[124], şi, de asemenea, în întîrziere faţă de ştiinţa modernă a artei care a pus în evidenţă şi alte moduri de spaţialitate artistică, cum sînt modurile arhaic, egiptean, medieval, contemporan, toate diferite de percepţia naturală optimă[125]. Am putea spune acelaşi lucru despre formele temporale ale sunetelor, confruntînd percepţia privilegiată a tonalităţii naturale bazată pe acordul perfect al secolelor al XVI-lea — al XIX-lea, (pa-

ralelă și contemporană cu tradiția picturală bazată pe perspectivă)[126], cu anumite moduri muzicale exotice, medievale sau foarte recente. Dacă am proceda ca gestaltiștii, ar trebui să le excludem pe ultimele în favoarea primelor.

Dar dacă aceste moduri s-au născut și sînt utilizabile, aceasta înseamnă că criteriul pregnanței nu este legat de anume valori constante, ci este evolutiv și istoric.

§ 111. – GESTALTTHEORIE ȘI FENOMENOLOGIE

În concluzie, ancheta psihologiei gestaltiste pare să fie cu atît mai aproape de adevăr și mai eficientă cu cît se apropie mai mult de vioiciunea și de lipsa de prejudecăți a fenomenologiei. Mai mult chiar, vom spune că rezultatele psihologiei formei par să fie acceptabile numai pe baza unui procedeu metodologic de „reducțiune". În caz contrar n-ar putea fi respinse reacțiile legitime ale psihologiei genetice și unele pretenții întemeiate ale asociaționismului[127], după cum n-ar putea fi anihilate nici controversele interne ale gestaltiștilor înșiși[128]. Numai presupunînd în mod tacit o reducție fenomenologică, constatările gestaltiste ar putea dobîndi o valoare de știință riguroasă, iar tezele lor s-ar putea separa în mod radical de cele ale criticismului, idealismului sau spiritualismului făcute pe baza unei metodologii diferite. Autorii acestor curente plecau în adevăr de la un Eu constructor al viziunii, înzestrat cu o capacitate sintetică asemănătoare cu funcția digestivă, în stare să reducă realul la un conținut de conștiință (Santayana îi numea *voracious trinkers. Philosophie alimentaire!* exclama Sartre). Caracterul descriptiv al psihologiei gestaltiste presupune, dimpotrivă, un punct de vedere diferit, care o apropie de fenomenologie. Lucrurile nu se dizolvă în conștiință, proprietățile lor formale nu sînt operații ale subiectului adăugate calităților sensibile. Percepția este o recunoaștere a structurilor autohtone, intrin-

seci lucrurilor; dar pentru ca lucrul acesta să fie posibil, lucrurile, lucrurile formate, trebuie să fie reduse la fenomene-obiecte, ca în cazul intenționalității fenomenologice. Atunci analiza percepției devine o descoperire, revelația unei „ființe—în-lume", care constă în a deschide conștiința spre lucruri, sau *ekstatis,* și nu a le îngloba în sine[129].

Această revendicare a caracterului înnăscut al calităților obiective ale lucrurilor, în sine, obținută printr-o izolare metodică (sau „reducțiune") a fenomenului conștiinței de orice explicație prestabilită, chiar instinctivă, se extinde la caracterul subiectiv al lucrurilor, la calitățile lor expresive pentru noi, fapt care nu este lipsit de interes.

Din punctul de vedere al psihologiei clasice, există un raport asociativ între impresiile noastre și manifestările obiectului. Noi unim tendințele noastre emotive sub anumite forme sau, mai exact, așa cum vrea *Einfühlung*-ul, le transportăm în lucruri, grație unui procedeu analogic. Lucrurile sînt neutre în sine, calitățile apreciative ale obiectelor nu sînt decît proiecții ale stărilor noastre sufletești sugestive. Această teză a fost dezvoltată în mod clasic de D. Hume și ea s-a transmis cu diverse adaptări în doctrinele cele mai recente: am regăsit-o la Croce, Lipps, Volkelt, Santayana etc. Și *Sichtbarkeit*-ul a adoptat aceste principii: formele sale stilistice sînt scheme de emoții. Pentru Gestalt, dimpotrivă, sensul sau valoarea semnificativă a lucrurilor este intrinsecă proprietăților formale, ordinii lor structurale. Obiectele au în ele însele o fizionomie, și sînt stranii, înspăimîntătoare, iritante sau senine, plăcute ori agreabile și nu devin ca atare printr-un proces mnemotehnic de asociere cu experiențe anterioare prin transfer și proiecție, adică prin accident: „un obiect apare ca atrăgător sau respingător înainte de a fi negru sau albastru, circular sau pătrat"[130]. Lumea lucrurilor nu este o lume umanizată de noi, este o lume umană la origine, un fel de patrie umană[131]. Ceea ce era valabil pentru formă este valabil și pentru expresie: *Gestalttheorie* tinde mereu să pună în evidență factorii imediați, autoh-

toni, ai percepţiei[132]. Teza gestaltistă se află în opoziţie cu concepţia *Einfühlung*-ului în măsura în care aceasta este asociaţionistă. Trebuie totuşi să remarcăm că autorii *Einfühlung*-ului nu rezolvau întotdeauna acest proces într-un raport analogic, deoarece unii dintre ei puneau în valoare un principiu de participare imediată a organismului nostru la constituirea percepţiei[133]. Pe această cale, *Einfühlung*-ul anunţa o exigenţă care s-a precizat treptat în ultimii ani şi care şi-a găsit un răspuns în apropierea reciprocă dintre *Gestaltpsychologie* şi *Behaviorism*. Se ştie că fuziunea dintre cele două puncte de vedere a fost realizată cu multă fineţe de M. Merleau-Ponty, pe baza metodei fenomenologice[134]. „Lucrul este corelativul corpului meu..., el nu este la început o semnificaţie pentru înţelegere, ci o structură accesibilă pentru inspecţia corpului şi, dacă vrem să descriem realul, aşa cum ne apare în experienţa perceptivă, îl găsim încărcat de predicate antropologice“[135].

Acest sens al calităţii expresive a lucrurilor este acela care ne pare a constitui contribuţia cea mai eficientă a gestaltismului la estetică. Nu este vorba de o contribuţie pură, aparţinînd exclusiv gestaltului. Cele mai importante rezultate, gestaltismul le-a obţinut din întîlnirea cu fenomenologia, la fel cum *Sichtbarkeit*-ul obţinuse cele mai importante rezultate din întîlnirea cu *Einfühlung*-ul. Dar a vorbi de rezultate obţinute în domeniul estetic în cazul Gestalt-ului înseamnă poate a spune prea mult, deoarece după cît se pare, pînă azi, nu este vorba decît de consideraţii elementare sau de puncte de vedere generale şi nu încă de propoziţii specifice, utilizate sau utilizabile ca instrumente critice.

NOTE
la capitolul XIII

1 M. Merleau-Ponty: „Ce este fenomenologia? Pare straniu că mai trebuie să punem această problemă la o jumătate de secol după primele lucrări ale lui Husserl. Şi totuşi ea este încă departe de a fi soluţionată.“ (*Phénom. de la perception*, 1945, p. 1). Vezi E. Jeanson, *La phénoménologie*, Paris, 1952; J.F. Lyotard, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1954; vezi de asemenea trei eseuri privind *L'attitude phénoménologique*, de G. Berger, P. Ricoeur, E. Minkofsky, în volumul 19 al noii Enciclopedii franceze, Larousse, 1957, Secţ. A cap. IV; G. Pedroli, *La fenomenologia di Husserl*, Torino, 1958; A. de Muralt, *L'idée de la phénoménologie*, PUF, 1958.

2 Putem defini această orientare aşa cum M. Heidegger definea „conceptul preliminar de fenomenologie“: „Termenul *fenomenologie* traduce o expresie pe care o putem formula astfel: *zu den Sachen selbst!* şi în opoziţie... acceptarea conceptelor justificate numai în aparenţă şi a problemelor apărute care se impun de la o generaţie la alta. Aceasta înseamnă o mişcare a cunoaşterii spre obiectele însele, astfel încît tot ceea ce este de discutat în legătură cu ele trebuie să fie tratat direct prin mijlocirea unui *arată-mi* şi *demonstrează*“, *Sein und Zeit*, 1927, Introducere, cap. II, § 7.

3 A fost primul preşedinte al Societăţii franceze de Estetică, fondatorul şi codirectorul „Revistei de Estetică“. Asupra operei lui Ch. Lalo vezi notele bibliografice de la § 90.

4 *L'Esthétique expérimentale contemporaine*, 1908, p. 169.

5 Asupra numărului de aur vezi: M. Ghyka, *Le nombre d'or*. Paris, 1931; *The Geometry of Art and Life*, New York, 1946; M. Borissavlievitch *Le nombre d'or et l'esthétique scientifique dans l'architecture*, Paris, 1952 (trad. engleză, New York, Philos. Libr., 1958).

6 Cf. Ch. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, 1910.

7 E. Souriau, *La place de Ch. Lalo dans l'esthétique contemporaine*, în „Revue d'esthétique“, 1953, Nr. 2.

8 Ch. Lalo, *Eléments d'esthétique*, 1930, p. 70.

9 În culegerea *La musique, des origines à nos jours*, edit. Larousse, Paris, 1946.

10 Ch. Lalo, *Sur les valeurs culturelles et sociales des beaux-arts*, Congresul internaţional de Estetică, Paris, 1937, p. 358.

11 *L'esthétique expérimentale*, etc., p. 203.

12 G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, 1954, pp. 37—51.

13 Vezi de exemplu P. Valéry, *Question de poésie. Variétés*, III, 1936; şi E. Souriau, *La correspondance des arts*, cap. XXVIII: „Să ne amintim de asemenea în măsura în care arta... evocă sentimente, că nu există nici o obligaţie ca aceste sentimente să fie cele ale autorului însuşi... Cînd ele sînt efectiv încercate de autor, avem de-a face cu un fapt anecdotic sau biografic, în care interesul istoric poate să fie considerabil, dar destul de diferit faţă de interesul estetic etc.“ (p. 135).

14 *Congrès...*, citat deja, p. 363.

15 Cf. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, 1910, unde acest principiu este teoretizat, într-un sens foarte larg.

16 V. Basch., *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896, ediţia a 2-a, 1927.

[17] V. Basch, *De l'esthétique allemande contemporaine*, în „Revue philosophique" 1912, nr. I. Rezultatele orientării psihologice și experimentale germane au fost expuse și discutate în „Revue philosophique", între anii 1900 și 1915. Vezi de asemenea Basch, *Essais d'esthétique et de philosophie*, Alcan, 1934.

[18] Seailles, *L'origine et les destinées de l'art*, 1886, ed. 1925.

[19] H. Berr, *L'art pur, le loisir et le jeu*.

[20] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, 1927, Cf. *Les sentiments esthétiques*, în *Traité de psychologie* de G. Dumas, 1924.

[21] F. Paulhan, *Le mensonge de l'art;* R. Caillois, *Des impostures de la poésie*, 1945.

[22] Durkheim, *De la division du travail social*, 1900.

[23] J. Segond, *La prière, étude de psychologie religieuse*, 1911; *Valeur de la prière*, 1903; *Traité de psychologie*, 1919. Lucrări de estetică: *L'imagination*, 1922; *L'esthétique du sentiment*, 1927; *Le problème du génie*, 1938; *Psychologie de J. Racine*, 1940; *Signification de la tragédie*, 1949; *Traité d'esthétique*, 1948; *Esthétique de la perception*, în „Etudes philosophiques", 1949. Asupra gîndirii lui J. Segond vezi Nr. I, 1955 al revistei „Etudes philosophiques" care i-a fost consacrată.

[24] Asupra temei arta ca joc, vezi: J. Huizinga, *Homo ludens*, 1938; A. Chastel, în „Revue d'esthétique", 1955, Nr. 4; A. Plebe, în „Giornale critico della filosofia italiana", 1957, Nr. 4; *Deucalion* Nr. 6. edit. De la Baconnière, Neuchâtel, 1957 *(L'art et le jeu*, de autori diverși); R. Caillois, *Procès intellectuel de l'art*, ediția a 2-a, 1935; *Les impostures de la poésie*, 1945; *Les jeux et les hommes*, 1956.

[25] Etienne Souriau președintele societății franceze de Estetică, codirector al „Revistei de Estetică", profesor de estetică și Știința artei la Sorbona. Vezi: *Mélanges d'esthétique offerts à E. Souriau*, edit. Nizet, 1952.

[26] Pentru o justă apreciere a rolului arhitectonicii (extrapolație, simetrie, corespondență) care nu este deloc de neglijat, vezi M. Gueroult, în Enciclopédie Larousse, vol. 19 secț. C. cap. I.

[27] *Pensée vivante et perfection formelle* publicată 1925; edit. Alcan, Paris, ediția a 2-a, 1952, PUF. Vezi și: *L'avenir de l'esthétique*, Alcan, 1929; *L'instauration philosophique*, PUF, 1939; *Les différents modes d'existence*, PUF, 1942; *La correspondance des arts*, Flammarion, 1947; *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950; *Art et philosophie*, în „Revue philosophique", Nr. 79, 1954.

[28] Vezi § 103.

[29] Cf. J. Segond, *L'intuition bergsonienne;* E. Minkofsky, *Le temps vécu;* E. Souriau, *L'instauration philosophique*, 1939.

[30] *Discours aux esthéticiens*, 1937 (în actele celui de-al doilea Congres Internațional de Estetică, Paris, 1937, și de asemenea în *Variétés* IV).

[31] *L'instauration philosophique*, 1939, p. 55.

[32] *Op. cit.*, p. 150.

[33] Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, 1937, p. 10. Putem aminti de asemenea, din aceeași epocă, *Esquisse d'une philosophie de la structure*, 1930, de R. Ruyer, care concepe universul ca un sistem de forme sau de structuri: în sensul mecanic, nu estetic, este adevărat, ceea ce ducea la concluzia unei revalorizări a conceptului de finalitate care implică pe acela de perfecție. Cf. R. Ruyer, *Le Néo-finalisme*, PUF, 1952.

[34] *Pensée vivante et perfection f.*, 1925 (ediția a 2-a, 1952), p. 248, Cf. de asemenea *Art et philosophie*, în „Revue philosophique", 79, 1954.

[35] Cf. R. Bayer, *Correspondance des arts*, în „Revue d'Esthétique", 1948. Vezi de asemenea B. de Schloezer, în „Critique", 1948, Nr. 26.

[36] Vezi de asemenea, de Souriau despre Croce, în „Revue internationale de philosophie", VII, 1953, pp. 285—304.

[37] Cf. R. Bayer, *Idées directrices de l'esthétique de E. Souriau*, în „Mélanges d'esthétique etc" oferite lui S. E., edit. Nizet, Paris, 1952, p. 37.

[38] În articolul său *Les grands problèmes de l'esthétique* (Encyclopédie Larousse), el pune problema „proceselor care, în natură, pot fi considerate ca fiind congenere demersurilor artei" (Tomul 29, p. 19, 18—51), problemă pe care el o consideră ca fiind de natură estetică. De aceeași părere este, în Italia, D. Formaggio cu conceptul său de tehnică, într-o lucrare totuși excelentă, *Fenomenologia della tecnica*, Milano, 1954. De aceea nu subscriem criticilor pe care el le face din acest punct de vedere lui Souriau. Noțiunea de tehnică este legată de libertatea omului, de posibilitatea proiectelor sale. A atribui o tehnică unui proces natural, necesar, este ca și cum i-ai atribui o libertate, prin simplă analogie. A se vedea de asemenea A. Guzzo, *Natura e Arte*, în „Filosofia", 1957, Nr. 4.

[39] Cf. *L'instauration philosophique*, cap. I.

[40] În legătură cu acest subiect, vezi rezervele pe care le face R. Bayer, *op. cit.*, pp. 36—37. Trebuie precizat de asemenea că interesul cu adevărat istoric este străin de ancheta lui Souriau.

[41] *L'instauration philosophique*, p. 250.

[42] *L'avenir de l'esthétique*, partea a 2-a, cartea V.

[43] Vezi mai departe § 109.

[44] Cf. Morpurgo-Tagliabue, *Le strutture del transcendentale*, Milano, edit. Bocca, 1951.

[45] Tabloul artelor, anunțat de Souriau în eseul său *Art et Vérité*, 19, se găsește în lucrarea *La correspondance des Arts*, Flammarion, 1947.

[46] Vezi *Les deux cent mille situations dramatiques*, edit. Flammarion, 1951.

[47] Este o distincţie fenomenologică. Acelaşi B. de Schloezer structura opera lui Bach în trei nivele după „sensul psihologic", după „sensul raţional" şi după „sensul spiritual". (*Introduction à J. S. Bach*, NRF, 1944; *Sur le langage musical*, în „Journ. psych. norm. et path." 44, pp. 225—236, 1951); J. Vial deosebeşte stadiul „prezenţei sensibile", de „absenţă" şi de „prezenţă concretă" sau idee. (*De l'être musical*, Neuchâtel, 1952); M. Dufrenne separă „prezenţa", „reprezentaţia" şi „expresia" (vezi mai departe § 114).

[48] Noi putem reduce acest raport la acela de figură şi imagine. Vezi în continuare § 114.

[49] Asupra raporturilor dintre cuvînt, cîntec şi muzică, vezi R. Lach. *Vergleichende Kunst und Musikwissenschaft*, Viena, 1925.

[50] D. Huisman, *L'esthétique*, PUF, 1954, p. 116.

[51] La origine găsim *jocul sunetelor* şi *jocul culorilor* ale lui Kant.

[52] Chiar într-unul din incunabulele esteticii cinematografice găsim definiţia „fotogeniei" ca fiind o sinteză de figuraţie şi de dinamism: cinematograful este „o artă plastică care se transformă într-o artă ritmică" (Ricciotto Canudo, *L'esthétique du septième art*, în *L'usine aux images*, 1927, culegere postumă de eseuri publicate după 1911). La rîndul său Germaine Dulac insistă numai asupra aspectului ritmic, al „simfoniei vizuale" al „muzicii ochilor" (*L'art cinématographique*, edit. Alcan, 1927). A. S. Luciani defineşte cinematograful ca o artă în afara timpului (*L'anfiteatro*, 1928, în volumul *Il cinema e le arti*). A. G. Bragaglia identifica cinematograful cu pantomima (*L'evoluzione del mimo*, 1930). C. L. Ragghianti îl considera, dimpotrivă, ca o artă figurativă (*Cinema rigoroso*, 1933); *Cinema e teatro*, 1934; în *Cinema, arte figurativa*, ed. Einaudi, 1952). Vezi şi P. Rotha şi R. Griffith, *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*, Londra, 1949; G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, edit. Einaudi, 1951; *L'arte del film* (antologie istorico-critică) edit. Bompiani, Milano, 1950; *Contributi alla storia delle teoriche del film*, o serie de studii în revista „Cinema nuovo", 1958; V. Pandolfi, *Il Cinema nella storia*, Sansoni, Florenţa 1957; M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, 1946; H. Ager, *L'esthétique du cinéma*, PUF 1957. Pentru istoria şi teoria cinematografului, se vor consulta revistele: „Cine Convegno", „Rivista del Cinematografo", „Revista del Cinema Italiano", „Cinema Nuovo", „Bianco e nero", „Revue du Cinéma", „Revue internationale de Filmologie".

[53] Studiile cele mai convingătoare asupra problemelor de estetică ale artei cinematografice ni se par, prin modul în care se străduiesc să pună problema, cele ale lui W. Rossani, *Il cinema e le sue forme espressive*, şi ale lui C. Brandi, *Carmine o della pittura*. În ceea ce priveşte rezultatele semnalăm lucrările lui L. Chiarini, *Il film nei problemi dell'arte*, de U. Barbaro; *Film, soggetto e sceneggiatura*, edit. Ateneo, Roma 1947, amîndouă de inspiraţie croceană; şi lucrările foarte originale ale lui R. May, *Linguaggio del film*, edit. Poligono, Milano, 1947; *L'avventura del film, immagine, suono, colore*, edit. Ateneo, Roma, 1952; lucrările foarte utile ale lui H. H. Wollenbey, *Anatomy of the Film*, Londra, 1947; culegerile lui E. Souriau, *L'Univers Filmique*, Flammarion, Paris, 1953; eseurile recente ale lui U. Barbaro, *Il cinema di fronte alla realtà*, în „Rivista del Cinema italiano", 1953, Nr. 7; G. Della Volpe, *Il verosimile filmico*, 1954; E. Souriau, *Nature et limite des contributions positives de l'Esthétique à la Filmologie*, în „Revue de Filmologie", 1947, Nr. I; N. Ghelli, *Problematica dell'arte*, Roma, 1957. Aceste studii sînt pur speculative. Lucrările eseiştilor consideraţi drept clasici şi care au mare influenţă asupra autorilor precedenţi ni se par a fi: V. Pudovkin (vezi eseurile culese în *Film sense*, New York, 1942, trad. ital., sub titlul: *Tecnica del cinema*, edit. Einaudi, 1950 şi în *Film, Form*, New York, 1949); dar mai cu seamă R. Arnheim (*Film als Kunst*, Berlin, 1932, trad. ital. în *Problemi del Film*, antologie de texte clasice, de U. Barbaro şi L. Chiarini, revista „Bianco e Nero") şi de Béla Baláz (*Der sichtbare Mensch*, Viena, 1924; *Der Geist des Films*, Halle 1930; *Werden, und Wesen einer neuen Kunst*, Viena, 1949, trad. ital. sub titlul *Il Film*, edit. Einaudi, 1952).

[54] B. Croce. *Estetica* (partea I, Cap. XI).

[55] Herbart, *Einleitung*, § 115.

[56] Cf. B. Croce, *Estetica*, partea a II-a cap. XIX.

[57] E. von Hartmann, *Philosophie d. Schönen*; *Deutsche Aesth. seit Kant*, 1886.

[58] H. Van de Velde, *L'orientation du goût en architecture*, în „Europe", Nr. I, februarie 1923; *Devant l'architecture*, ibid. Nr. 19, iulie 1924; A. Loos, *Ornament und Verbrechen* în *Trotzdem, Gesammelte Aufsätze*, 1900—1930, Innsbruck; trad. ital. în „Casabella", 1934, Nr. I.

[59] M. Schasler, *Das System der Künste auf einem neuen im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip*, 1881.

[60] Vezi P. Valéry, fie privitor la raportul muzică-arhitectură (*Eupalinos*), fie privitor la cel de poezie-pictură (cf. comparaţiile sale între Baudelaire şi Manet). Fondul celor mai cunoscute lucrări ale lui Valéry este în general foarte banal. Aşa cum am încercat să demonstrăm (§ 53) trebuie să căutăm originalitatea sa acolo unde ea este mai puţin vizibilă.

[61] H. Dinger, *Dramaturgie als Wissenschaft*, Leipzig, 1905.

[62] M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.

[63] H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, 1868.

[64] Platon, *Hippias Major*, 298, d. şi urm.

[65] Ch. Lalo, *Formes de l'art, formes de l'esprit*, în numărul special din „Journal de psychologie" iunie 1951. Vezi de asemenea: *Classification structurelle des Beaux-Arts*, în „Journal de Psychologie normale et pathologique", Ianua-

rie—iunie, 1951, consacrat în întregime problemelor de estetică. Vezi de asemenea *Notions d'esthétique*, PUF, ediţia a 3-a, 1948.

66 M. Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*, PUF, 1953.

67 J. Segond, *Traité d'esthétique*, 1947.

68 Clasificarea artelor ar trebui să specifice principiile critice valabile pentru fiecare artă: vezi G. Boas, *The Classification of the Art and Criticism*, în „Journal of Aesth", V, 1947, pp. 268—272. Uneori ea este subînţeleasă şi implicită, şi este cu atît mai folositoare cu cît nu face teorie ci o foloseşte. Este cazul fericit a lui H. Gouhier, în *Le théâtre et l'existence* (1952). Se deduc de aici comparaţii între diferite arte, cu atît mai eficiente cu cît este vorba de genuri specifice istoric. Este cazul lui E. Panofsky, în *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, în „Studies in Iconology", New York, 1939; şi în *Galileo as a Critic of the Arts* (Haga, 1958) axat pe corespondenţa dintre poezia lui Tasso şi pictura Manieriştilor. La fel de sceptici în privinţa rezultatelor acestei metode sînt şi R. Wellek şi A. Warren, *Theory of Literature*, New York, 1942, trad. ital., edit. Mulino, 1956, Cap. XI. Pentru o reabilitare foarte recentă a acestui gen de cercetări în Italia (unde sînt desconsiderate), vezi F. Ulivi, *I rapporti tra le arti e la critica letteraria*, în „Letteratura", Nr. 31—32, 1958.

69 Este greşeala în care cad de obicei separările dintre genurile artistice. În lucrarea lui J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung, System und Methodenlehre von der Literaturwissenschaft*, I, Berlin 1939, vedem de exemplu, un tablou cu despărţituri concentrice care indică o trecere de la *Urdichtung* spre forme literare tot mai specifice dar din ce în ce mai impure. Autorul le expusese deja în 1925. Criteriul structural este analog celui al lui Souriau. Asupra acestei tentative şi asupra altora, vezi M. Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari*, Note I: „I generi letterari in alcuni critici tedeschi", în *Critica e poesia*, Bari, 1956.

70 P. Valéry, *Eupalinos*, 1923; Le Corbusier: „*Arhitectura* şi *muzica* sînt surori, proporţionînd una şi alta timpul şi spaţiul"; vezi „Revue d'Esthétique", 1948, Nr. I. Să ne amintim de asemenea de Ravaisson (1813—1900) *La Vénus de Milo*, 1862; „A învăţa desenul este ca şi cînd ai învăţa cîntecul pe care îl cîntă formele".

71 Inutil să cităm. Tratatele asupra corelaţiei artelor sînt foarte numeroase. Vezi J. Combarieu, *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris, 1894; C. L. Raymond, *Comparative Aesthetics*, ediţia a doua, 1909, New York şi Londra; M. A. Chaix, *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, Alcan, 1919; M. Eilser, *Das Musikalische in der bildenden Kunst*, în „Zeitschrift für Aesthetik", XX, p. 317. O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917; *Gehalt u. Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam, 1923; *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926; *E.*

Auerbach, *Tonkunst u. bildende Kunst*, Iena, 1924; R. Lach, *Vergleichende Kunst u. Musikwissenschaft*, Viena, 1925; J. Bayer, *Architecture et poésie*, Colin, Paris, 1932; P. Servien, *Esthétique; musique, peinture, poésie, science*, Paris, 1935; P. Maury, *Arts et littérature comparés: Etat présent de la question*, Paris, 1933; K. Wais, *Symbiose der Künste*, Stuttgart, 1936; R. Wellek, *The Parallelism between Literature and the Arts*, în „English Institute Annual 1941", New York, 1942; M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, 1955. Asupra raporturilor dintre poezie şi pictură vezi în special: L. Binyon, *English Poetry in Relation to Painting and the Other Arts*, în „Proceedings of the British Academy", vol. VIII, 1918; H. Read, *Parallels in English, Paintings and Poetry*, în „Defence of Shelley and other Essays", Londra, 1936; W. Lee Renssalaer, *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, în „Art Bulletin" XXII, 1940, pp. 197—269.

72 Din contră, o analiză amănunţită şi exactă a apropierilor şi combinaţiilor între arte, fără prejudicii de sistematizare *a priori* este aceea foarte utilă a lui G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, edit. Nistri-Lischi, Pisa, 1952. De acelaşi autor vezi de asemenea volumul *Il divenire delle arti*, edit. Einaudi, 1959.

73 Cf. E. Souriau, *Les limites de l'esthétique*, Actele celui de-al III-lea Congres Int. de Estetică, Veneţia, 1956, pp. 26—32.

74 Vezi o întreagă *Secţie* dedicată recent problemelor „formei", în Actele celui de-al III-lea Congres de Estetică, Veneţia, 1956, pp. 247—332. Am putea cita multe lucrări foarte recente, axate pe problemele formei. Amintim: K. Blossfeld, *Urformen der Kunst*, Berlin, 1935; W. Th. D'Arcy, *On Growth and Form*, Cambridge, 1942; L. L. Whythe, *Accent on Form*, New York, 1954; I. Spoerri, *Der Weg zur Form, Dasein und Verwirklung der Menschen im Spiegel der Europäischen Dichtung*, Hamburg, 1954; J. E. Hodin, *The Dilemma of Being Modern*, Londra, 1956; *Esperienze originarie e forme artistiche*, în „Riv. di Est.", I, 1958; Van Meter Ames, *What is Form?* în „Journal etc.", 1956, Nr. I; R. Assunto, *Forma e Destino*, edit. Comunità, 1957.

75 Născut în 1898, R. Bayer a fost elevul lui V. Basch şi al lui H. Focillon. În prezent, el este profesor de filosofie generală la Sorbona, codirector la „Revue d'Esthétique", şi secretar general al Societăţii franceze de Estetică. Vom da mai departe titlurile lucrărilor sale. A se vedea de asemenea tabloul din *L'Esthétique française d'aujourd'hui*, pe care l-a întocmit pentru culegerea „L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Unis", vol. II: *La philosophie française*, studii publicate sub conducerea lui Marvin Farber, PUF, 1950.

76 R. Bayer, *L'esthétique de la Grâce*, Paris, Alcan, 1934, vol. II, p. 441.

[77] În legătură cu aceasta vezi de asemenea Paul Souriau, *L'esthétique du mouvement*, edit. Alcan, 1889.

[78] Lidie Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Du Seuil, Paris, 1948; *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, PUF, 1948; S. de Beauvoir, *Privilèges*, edit. Gallimard, Paris, 1955.

[79] Mă mărginesc să reamintesc P. Klossowski, *Sade mon prochain*, Edit. du Seuil, Paris, 1947; *Le Sadisme de Baudelaire*, culegere de mai mulți autori, edit. J. Corti, Paris, 1948; G. Bataille, *Sade et la Morale*, în „La Profondeur et le Rythme", edit. Arthaud, Paris, 1948; S. de Beauvoir, *Privilèges*, edit. Gallimard, Paris, 1955. Cele mai remarcabile sînt totuşi paginile despre Sade de M. Horkheimer şi Th. Adorno, în *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947.

[80] Asupra „grației" şi a „sublimului", una ca valoare erotică, cealaltă ca valoare religioasă, şi asupra frumosului ca sinteză a lor, vezi lucrarea noastră *Concetto dello stile*, edit. Bocca, 1951, P III, secț. II. Asupra frumosului şi sublimului ca ideal antropomorfic şi teocentric, şi asupra grației ca intermediar, vezi P. A. Michelis, *Trilogie esthétique*, Atena, 1937 şi 1950; *L'esthétique de l'art byzantin*, trad. franc. 1959, (Vezi şi operele citate la § 84 în franceză şi engleză). Pertinentă, de asemenea, şi Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, edit. Plon, 1948.

[81] H. Spencer, *The philosophy of Style*, 1852; *Principles of Psychology*, 1855; *Essay scientific political and speculative*, 1858-62 şi în special eseul *Gracefulness*, 1853. Referitor la gustul secolului al XVIII-lea să ne amintim de Burke, al cărui *frumos* nu însemna decît drăguț, grațios; şi de Hogarth, cu celebra sa „linie a grației" care era chiar linia frumuseții înfloritoare.

[82] Vezi darea de seamă a lui U. Eco, în „Filosofia", 1954, Nr. 4.

[83] Putem cita: J. Chevalier, *Bergson*, edit. Plon, 1926, 1947³. P. Jurevics, *Le problème de la connaissance dans la ph. de B.*, edit. Vrin, 1930; L. Husson, *L'intellectualisme de B. Genèse et développement de la notion bergsonienne d'intuition*, PUF, 1947, F. Grégoire, *La collaboration de l'intuition et de l'intelligence*, în „Revue internat. de philosophie", 1949. Cf. V. Mathieu, *Bergson il profondo e la sua espressione*, edit. Filosofia, Torino, 1954, pp. 23—34.

[84] Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 131.

[85] Cf. Bayer, *L'essence du rythme*, în „Revue d'Esthétique", 1953, Nr. 4.

[86] Vezi mai înainte, cap. IV, şi în continuare cap. XIII, § 110.

[87] Asupra acestui subiect, vezi comunicarea noastră; *Figura e immagine*, în Actele celui de al III-lea Congres Internațional de Estetică, Veneția, 1956, pp. 159—166.

[88] Putem să amintim de asemenea amuzanta lucrare a lui M. Léon Bopp, *Philosophie de l'art*, edit. Gallimard, Paris, 1954; un catalog analitic al aptitudinilor fundamentale (mişcare, forță, acțiune, tristețe, plăcere, umanitate ... onoare, finețe, fantezie, mister ... etc.) pe care le regăsim în *l'Histoire de la littérature française* de G. Lanson: în total 66 de elemente simple, plus variantele lor. Aceste cercetări pot fi utile ca punct de reper.

[89] Vezi de asemenea: *Principes d'une esthétique radiophonique*, Caietele de studii ale Radio-Televiziunii, Nr. 13, 1957; *De la nature de l'humour*, în „Rev. d'Esth." Nr. 4, 1948.

[90] *Traité d'Esthétique*, edit. A. Colin, Paris, 1956, p. 286.

[91] Vezi de asemenea: R. Bayer, *Esthétique et dialectique* în „Dialectica", Zürich, 1948, Nr. 2.

[92] Vezi § 110. În legătură cu ultima estetică franceză, vezi în general: V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, Paris, 1936 (trad. ital., edit. A. Minuziano, Milano, 1945); D. Huisman, *L'Esthétique*, PUF, 1954; R. Bayer, *L'Esthétique française d'aujourd'hui*, citată: A. Soreil, *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française*, Bruxelles, 1955; C. Rosso, *Ragguaglio sul più recente pensiero estetico francese*, în „Rivista di Estetica", I, 1956, Nr. I. Util şi articolul asupra Esteticii al lui J. Claude Piguet, în *Chroniques: La philosophie au milieu du XXe siècle* (Institutul Internațional de Filosofie) sub îngrijirea lui R. Klibansky, Florența, 1958.

[93] Pertinent în acest caz, eseul lui A. de Waelhens, *De la phénoménologie à l'existentialisme*, în culegerea „Les choix, le monde, l'existence". Caietele Colegiului Filosofic, Grenoble-Paris, pp. 37—82, edit. Arthaud, Grenoble-Paris, 1948.

[94] Th. Munro este „Curator of Education at the Cleveland Museum of Art" şi „Professor of Art at Western Reserve University". Din 1941 el este de asemenea editorul lui „Journal of Aesthetics and Art Critics" organul lui „American Society of Aesthetics" fondat în 1942.

[95] Celelalte lucrări ale sale sînt *Great Pictures of Europe; Primitive Negro-Sculpture* (în colaborare); *Methods of Teaching the Fine Arts* (în colaborare); *The Enjoyment of the Art* (în colab.). Reamintim de asemenea un eseu remarcabil foarte recent: *The Failure Story: a study in Contemporary Pessimism*, în „Journal of Aesth.", XVII, dec. 1958, Nr. 2, şi martie 1959, Nr. 3.

[96] Asupra analizei procedeelor critice ca metodă de examen a problemelor de estetică vezi T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, 1940; S. C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts* (Cambridge, Mass. 1949), *Principles of Art appreciation*, New York, 1949; R. Wellek, şi A. Warren, *op. cit.*

[97] M. Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari*, 1948, *revăzută şi corijată* în *Critica e poesia*, 1956, edit. Laterza, Bari.

[98] Cf. de asemenea, Th. Munro, *Types of form as related to the psychology of attention*, în Actele celui de al III-lea Congres Intern. de Estetică, Veneția, 1956, pp. 303—309.

[99] Edit. University of Buffalo, Buffalo, New York. Culegerea a fost publicată în acelaşi timp în franceză: Presses Universitaires Fr., Paris, 1950.

[100] Asupra metodei morfologice vezi de asemenea H. Hungerland, *Problems of Descriptive Analysis in the visual art*, în „Journal of Aesth.“, 1945, Nr. I, pp. 20—25.

[101] H. Lotze, *Geschichte der Aesth. in Deutschland*, 1968; M. Schasler, *Das System der Künste*, 1831. Asupra istoriei genurilor estetice și literare, vezi vigurosul și foarte documentatul capitol al lui B. Croce, în *Estetica* (partea a II-a, cap. XIX).

[102] Hegel trad. franc. Jankélévitch, edit. Aubier, 1944, vol. I, p. 19.

[103] Capitolul care tratează în mare parte acest subiect a fost eliminat din traducerea franceză de Dufrenne. Este cap. VI, *Practical classification of the arts, in arts museums, education, and library sciences*. Vezi de asemenea de Th. Munro, articolul: *Four Hundred Arts and Types of Art: a Classied List*, în „Journal of Aesth.“, XVI, sept. 1957.

[104] Asupra Esteticii experimentale vezi Woodsworth, *Psychologie expérimentale*, vol. I, Cap. XVI; trad. franc. PUF, 1948; A. R. Chandler, I. Barnardt, *Bibliography of the experimental Aesthetics* (1864—1937), Berkeley, 1938; E. Galli, *L'estetica e i suoi problemi*, Napoli, 1936; A. A. Moles, *La méthode de l'esthétique expérimentale*, în „Revue d'Esthétique“, 1956, Nr. 2; D. Huisman *Pour une esthétique de laboratoire* (cu bibliografie), în „Revue générale des sciences“, 1954; D. Huisman, *Essai d'une méthodologie de l'esthétique expérimentale*, în „Sophia“, Padova, 1956, Nr. 3—4, pp. 314—326 este de asemenea utilă. Asupra lui Chevreul, descoperitorul esteticii experimentale înaintea lui Fechner, vezi articolul lui E. Souriau citat. În legătură cu metoda științifică vezi de asemenea E. Souriau *A general methodology of the scientific study of aesthetic appreciation*, în „Journal of Aesth.“ XIV, 1955-56, pp. 1—18. Asupra psihologiei „tranzacționale“ vezi A. Masucco-Corta, *Il contributo della psicologia transazionale alla psicologia dell'arte*, în „Rivista di psicologia sociale“, 1957, Nr. 2.

[105] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, N.R.F., 1943, P. II.

[106] Este suficient să amintim J. Piaget, *La psychologie de l'intelligence* (trad. ital., Florența, 1954) cap. I; M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 62; D. Katz, *Gestaltpsychologie*, Basel, (trad. ital., edit. Einaudi, Torino, 1950), Cap. IV; cf. E. Becchi, *Fenomenologia e Gestalttheorie*, în „Aut-Aut“, 1959, Nr. 50.

[107] Vezi, E. Becchi, *op. cit.*

[108] Weber, citat de Katz, *op. cit.*, cap. XIX.

[109] D. Hume, *Treatise of Human Nature*, L. I, I-a P., secț. IV.

[110] *Critica Rațiunii Pure*, I, 2—8, Cf. *Prolegomena*, § 2.

[111] *Critica Puterii de Judecată*, § 65. Este un punct de vedere care a fost pus în valoare mai ales de W. Köhler, *Gestaltpsychology*, Londra, 1930.

[112] *Ibid.*, § 62—64. A face abstracție de concept, adică de regulile figurii (de exemplu de regula construcției cercului ca locul punctelor egal depărtate de centru), operează în *Critica Judecății teleologice* după modelul unei veritabile „reducții fenomenologice“ *avant la lettre*.

[113] C. von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, în „Vierteljahresschrift für Philosophie“, 14, 1890.

[114] Este suficient să amintim cîteva formule cunoscute ale gestaltiștilor: „Forma înseamnă un tot delimitat“ (Köhler); „totul este mai mult decît suma părților“ (Ehrenfels); „Organizarea este procedeul care conduce la formă“ (Wertheimer); „În nodul structural al unei forme, ansamblul și părțile se determină reciproc. Părțile nu sînt articulate independent în tot, ci se impun ansamblului impregnat de articularea lor“ (Matthaei); „Un tot, dar un tot articulat“ (Guillaume).

[115] M. Wertheimer, *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen, 1925.

[116] Este utilă o bibliografie a autorilor psihologiei gestaltiste din diversele școli. Pentru o informație de ansamblu, se pot consulta lucrările a trei autori dintre cei mai remarcabili ai școlii din Berlin: W. Köhler, *Gestalt Psychologie*, Londra, 1930; *Dynamics in Psychology*, New York, 1940; K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, New York, 1935; M. Wertheimer, *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen, 1925; *Productive thinking*. New York-Londra, 1945. Literatură critică: B. Petermann, *Die Wertheimer-Koffka-Köhlersche Gestalttheorie*, Leipzig, 1931; P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, 1937; *Introduction à la psychologie*, Paris, 1942; C. Musatti, *Elementi di psichologia della forma*, Padova, 1938; (de aceiași, vezi de asemenea *La Psicologia della forma*, în „Rivista di filosofia“, 1929); D. Katz, *Gestaltpsycologie*, Basel (trad. ital., edit. Einaudi, Torino, 1950; trad. engleză, New York, 1950); R. Zasso, *Psychologues et psychologies d'Amérique*, Paris, 1941. Pentru folosirea teoriilor gestaltiste în estetică, vezi: K. Koffka, *Problems of Psychology of Art*, în „Art: A. Bryn Mawr Symposium“, Bryn Mawr, 1940; H. Schaefer-Simmern, *The Unfolding of Artistic activity*, Berkeley, 1948; H. Ruin, *La psychologie structurale et l'art moderne*, Lund, 1949; St. Pepper, *Principles of Art Appreciation*, New York, 1949; D. N. Morgan, *Psychology of Art, today*, în „Journal of Aesthetics etc.“ X, 1950; R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, 1954 și apoi Faber a. Faber, Londra, f.d. De același autor: *Perceptual Abstraction and Art*, în „Psychological Review“, 1947, vol. 54, pp. 66—82; *The holes of Moore. On the function of space in sculpture*, în „Journal of Aesthetics“, 1948, vol. 7, pp. 29—38; *The gestalt theory of expression*, în „Psychological Review“, 1949, vol. 56, pp. 156—171; *Gestalt psychology and artistic form*, în „Aspects of Form“, edit. L. L. Whyte, Londra, 1951; *Art and Perception. A Psychology of Creative Eye*, Berkeley, 1956; I. Rawlins, *Aesthetics and the Gestalt*, Edinburg, 1953. Vezi de asemenea

Aesthetics and the Gestalt, simpozion, sub îngrijirea lui J. Rubins, edit. Nelson, Londra.

[117] P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, edit. Flammarion, Paris, 1957, p. 227.

[118] Deci a reduce toate prerogativele formei bune la prerogativa „omogenității" așa cum face C. L. Musatti (*Elementi di psicologia della forma*, Padova, 1938, p. 110 și următ.) înseamnă pentru noi a le reduce la un numitor comun care definește forma numai prin tautologie. Aceasta vrea să spună simplu că o formă este o formă, o segmentare a unui tot. Pe bună dreptate, profesorul Musatti recunoaște „dificultatea de a defini conceptual diversele grade a ceea ce am putea numi bunătatea formei" (*ibid.*, p. 95).

[119] Pregnanța formei poate să explice succesul lui Vivaldi și Cherubini, dar nu și al lui Bach. Se poate observa că forma optimă (aceea care implică multiplicitate, articulație complexă) prevalează întotdeauna asupra „formei bune" (simplă, omogenă, simetrică). Cînd aceasta din urmă triumfă, după cum remarcase și Hogarth, avem de-a face, în general, cu o variantă a primei: omogenul este o variantă a heterogenului, un fel de heterogenitate; simplul este o variantă a complexului, o complicație. În general, „forma bună apare în artă ca o formă obișnuită și forma obișnuită este o formă perimată.

[120] Vezi cap. VII.

[121] R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Faber and Faber, Londra, f.d., p. 29 și urm., p. 65 și urm.

[122] Vezi mai departe, cap. VI.

[123] Analizele lui Arnheim citate sînt deseori prețioase în legătură cu acest subiect.

[124] Vezi J. Piaget, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant. La construction du réel chez l'enfant. La formation du symbole chez l'enfant*, 3 vol., Neuchâtel și Paris, f.d.; J. Piaget și B. Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*; Paris, P.U.F., 1948; H. Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, 2 vol., P.U.F., 1945. P. Francastel a fost primul care a relevat importanța acestei contribuții la studiul artei figurative (vezi cap. XII, § 91).

[125] Avem acum o literatură bogată și de mare valoare privind diversele forme de spațialitate în artă: vezi, cap. XII, § 91.

[126] Nu tocmai contemporane; cu o întîrziere de aproximativ un secol (*Instituzioni harmoniche* de G. Zarlino sînt din 1558). O privire asupra evoluției limbajului muzical, scurtă dar deosebit de eficientă, este aceea a lui N. Castiglioni, *Il linguaggio musicale dal Rinascimento ad oggi*, edit. Ricordi, Milano, 1959.

[127] Cf. A. Ames Jr. *Some Demonstration concerning with the Origin and Nature of our Sensations*, New York, 1946.

[128] Astfel C. Musatti revalorifică, pe lîngă procedeele *autohtone* ale formei, și pe cele *asimilative*, prin intervenția memoriei, care apar de preferință în viziunea acelor forme sensibile care corespund experiențelor trecute (v. *I fattori empirici e la teoria della forma*, Padova, 1938).

[129] Nu interesează aici cum sînt întemeiate acest *realism* al gestaltiștilor (un realism al simțului comun, aproape un fenomenism) și această *intenționalitate* a fenomenologiei. Deosebirea în ceea ce privește întemeierea lor este cea care a dat loc controverselor. Primii au recurs la ipoteza izomorfismului între fenomenul perceptiv și corelația psihologică, cu o revenire la paralelismul psihofizic; Husserl la rîndul său revenea la o constituire transcendentală a obiectului. Acestea sînt punctele cele mai puțin originale și cele mai puțin sigure ale celor două doctrine.

[130] K. Koffka, *The Growth of the Mind*, p. 320.

[131] Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 32.

[132] După cum am spus, aceasta nu exclude recunoașterea din partea unor gestaltiști a proceselor de asimilare perceptivă, de organizare de experiențe trecute în experiențe prezente (V. C. Musatti, *op. cit.*).

[133] Vezi, cap. I.

[134] Pentru apropierea celor două metode vezi A. Tilquin, *Un behaviourisme téléologique*, în „Journal de Psych.", 1936; P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, 1937, p. 206.

[135] M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 159. Vezi mai ales partea a II-a (*Le monde perçu*) și în special cap. III.

XIV. ESTETICA FENOMENOLOGICĂ

§ 112. – ANTONIO BANFI (1866–1957)

Experienţa estetică, formînd obiectul unei cercetări descriptive, ştiinţifice şi empirice, pune problema complexităţii acestei cercetări şi a unităţii direcţiilor sale. Obiectul *Esteticii* este tocmai de a constitui unitatea *Ştiinţei, Artei.* Savantul relativist nu poate lăsa decît provizoriu deoparte această problemă; el nu poate face cu totul abstracţie de ea.

În Italia, unul dintre primii şi puţinii autori care şi-au pus această problemă a fost A. Banfi. Principiile sale de bază se găsesc într-una din operele sale filosofice, *Principiile unei teorii a raţiunii,* 1926. Consideraţiile estetice sînt extrase de aici cu destulă dezinvoltură şi expuse cîţiva ani mai tîrziu, în unele eseuri apărute cu începere din 1932[1]. În studiul amintit, autorul expune procesul de depăşire a două momente obişnuite ale experienţei: momentul imediat, *intuitiv,* şi momentul conceptual *dogmatic,* al cunoaşterii, prin trecerea la un moment *dialectic* şi, în fine, la momentul *eidetico-fenomenologic* al raţiunii. *Ideile* sînt principiile conform cărora experienţa se formulează şi se organizează. Ele sînt legi antinomice. Ca atare, ele provoacă o *dialectică,* adică o ruptură şi o negaţie a acelor determinări dogmatice care sînt conceptele. Dar, pentru că orice antiteză este

şi o sinteză, aceste idei sînt de asemenea, principiile de conexiune şi de dezvoltare a materialului conceptual al experienţei. Ca atare aceste idei nu sînt nici esenţe, nici definiţii, ci legi, sau, mai degrabă, proiecte, directive ale raţiunii[2]. Ca şi pentru şcoala din Marburg, de care A. Banfi se apropia, obiectul raţiunii este întotdeauna pentru el o problemă, iar criteriul adevărului un principiu metodologic.

Punctul slab al acestei gîndiri rezidă, după părerea noastră, într-o determinare insuficientă şi, în acelaşi timp excesivă, a legilor experienţei în natura lor preconstituită, mereu antinomică şi sintetică. Dar ar fi greşit să se respingă această concepţie din cauza caracterului său raţionalist (autorul îl numeşte transcendental); ea nu se află în dezacord cu exigenţele unei metode ştiinţifice care pleacă de asemenea de la concepte, sau de la formalizarea experienţei. Ceea ce A. Banfi numeşte „gîndire" nu este prea deosebit de „conştiinţa culturală" neokantiană. Procesul de refracţie a datelor experienţei în funcţie de principii dialectice sau de idei, nu este decît formalizarea fenomenului însuşi al experienţei istorice pe care nici un spirit ştiinţific nu o poate refuza; este *cultura,* înţeleasă în modul cel mai larg şi mai eficient.

Putem considera fenomenologia lui Banfi ca o suită de eseuri de metodologie şi criteriologie generale, conduse cu spirit sistematic dar şi cu o bogată informaţie şi cu un mănunchi de exemple foarte actuale şi avizate. „Esteticitate" înseamnă pentru el profilul pe care îl capătă experienţa cînd se orientează după un motiv antinomic-sintetic: acela al contemplaţiei pure, definită ca „identificarea paşnică a eului şi a lumii". De aici decurge o sistematizare a artelor: dizolvarea *lumii* în *eu* va duce la crearea modurilor de artă constructive, plastice, figurative; revărsarea *eului* în *lume* va duce la apariţia literaturii şi a muzicii etc. Aceste aplicaţii şi altele sînt desigur sugestive, totuşi ele provin dintr-o concepţie mult mai puţin liberală decît s-ar părea şi care ar trebui dedusă sau indusă, pe cînd ea este pur şi simplu afirmată. Fără îndo-

ială că un asemenea principiu, sau o asemenea idee, își găsește confirmarea în numeroase concepții estetice, de la Kant la Croce, la Utitz și la Dewey; principiul are o bază culturală, dar tocmai de aceea el ar trebui să fie adoptat în mod pozitiv și relativ, nu *a priori*. În acest caz, el ar constitui tabloul istoric al unei anumite tradiții a criticii moderne, corespunzînd unor aspecte ale cîtorva produse ale artei occidentale. În gîndirea autorului, dimpotrivă, cu toate că rezultatele cercetărilor și teoriilor filosofice precedente sînt considerate ca date istorice, culturale, ele trebuie să înlocuiască descrierea fenomenologică în constituirea unei ontologii materiale metaistorice a domeniului artei. Ne aflăm astfel în fața unei ciudate răscruci care ne lasă perplecși și pentru faptul că, ocupat cu alte probleme, autorul a lăsat aceste studii în stadiul de program. Avem aici de a face cu un simț istoric foarte puternic și cu o sensibilitate și o curiozitate fenomenologică inepuizabilă, dar și cu un punct de vedere teoretic *a priori*.

Putem defini această concepție ca o fenomenologie dialectică a artei sau ca o dialectică a culturii estetice. Ea reprezintă o încercare originală, fascinantă sub unele aspecte, de a concilia factorul empiric și pragmatic al nenumăratelor studii și teorii critice, istorice, sociologice etc., cu necesitatea unificării lor ideale printr-un procedeu eminamente sintetic care, oricît de larg și suplu ar fi, amintește totuși spiritul hegelian. Concepția aceasta a influențat cultura recentă a Italiei favorizînd o mentalitate receptivă, vie și foarte sensibilă atît în domeniul teoretic cît și în cel practic. Să cităm printre discipolii lui A. Banfi filosofi și specialiști ca M. Martini, E. Paci, R. Cantoni, L. Anceschi, D. Formaggio, G. Preti, G. M. Bertin[3].

Amintim o carte remarcabilă a lui Miro Martini, *La deformazione estetica*[4], a cărei concepție decurge, în parte, din metoda lui A. Banfi. Martini năzuia, la început, să rezolve diferitele polemici dintre Croce, Gentile, Baratano, Tilgher[5], căutînd soluția nu printr-o alegere, ci prin mijlocirea unei integrări dialectice. Tezele acestor gînditori sînt toate adevărate, dar parțiale și nu se poate ajunge la integrarea lor decît dintr-un punct de vedere care să fie totodată istoric și rațional. Martini ajunge să stabilească în mod teoretic cinci teze generale care urmează să fie integrate: 1) formalism, 2) „conținutism", 3) coincidența lor, 4) alternanța lor, 5) subordonarea uneia față de cealaltă. Principiul care permite integrarea lor este *deformarea* sau stilizarea. Arta nu ne învață să vedem natura, arta nu este o revenire la natură: ea ne învață să vedem în natură materia artei. Un concept analog întîlnim și la N. Abbagnano. Lucrarea lui Martini este foarte organică, oferind o perspectivă largă a diferitelor aspecte ale problemei estetice. Totuși, este mai mult vorba de o analiză culturală decît de o cercetare cu adevărat originală și filosofică. Aceasta înseamnă că există și o altă orientare a fenomenologiei artei, pe care o vom numi analitică și filosofică în loc de sintetică (sau dialectică) și culturală, și acesteia i se dă, în mod obișnuit, numele de fenomenologie.

§ 113. – GEIGER, CONRAD, INGARDEN, SARTRE, BRANDI

La începutul acestui secol, Moritz Geiger (1880—1938) a scris cîteva subtile studii fenomenologice (*Beiträge zur Phänomenologie des äst. Genusses*, 1922; *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, 1928)[6], în care punea în evidență întîlnirea dintre factorul obiectiv și factorul subiectiv în procesul plăcerii estetice. Plăcerea estetică are caracterul de „joc", de creștere a simțului vital care este totuși însoțit de o izolare față de real, de o suprimare a activității voluntare. Este ceea ce se întîmplă și în acele fenomene, dealtfel atît de voluntare, care sînt hazardul, sportul, competiția etc. Totuși, ceea ce s-a numit *Genuss an Etwas* al artei nu trebuie să fie confundat cu *Streben nach Etwas* al practicii. Acesta din urmă este o mișcare psihică ac-

tivă care se adresează obiectului, în timp ce primul este o stare, în mare parte pasivă, care constă în a se oferi, a se dărui obiectului. „A tinde spre..." și „a se bucura de..." sînt un lucru, iar „a se folosi de..." și „a profita de..." sînt altceva. Analiza fenomenologică a lui Geiger, oricît de strălucitoare ar fi ea, nu prezintă aspecte mult diferite de cea a „contemplării", a „dezinteresului", a „plenitudinii" (*Fülle*) obiectului estetic, sau, pentru a folosi un termen mai general, al idealității sale, la care se gîndeau toți esteticienii de la începutul secolului al XX-lea (amintim pe Cohn, Hamann, Utitz etc.).

Problema principală a fenomenologiei a fost raportul dintre aspectul perceptiv și aspectul ideal al cunoașterii, iar încercările făcute pentru utilizarea conceptelor husserliene în domeniul estetic s-au concentrat, în general, asupra acestui aspect. W. Conrad[7] a fost unul din primii care a atras atenția asupra raporturilor dintre *percepția* noastră, în care trăiește practic opera de artă, și *obiectul estetic* care este obiectivul spre care tind toate modurile și toate diversele momente, mereu insuficiente, ale percepției estetice. Sarcina acesteia, *die Aufgabe*, este o aproximație continuă a intuiției ideale a obiectului.

Putem spune ceva asemănător despre Roman Ingarden (1893—1945)[8] unul din primii elevi ai lui Husserl, în timpul petrecut la Götingen. Noțiunile husserliene de „reducție fenomenologică", de „neutralizare", de intenționalitate reală, de izolare a „intenționalității pure", au fost folosite pentru a opune obiectul reprezentativ estetic obiectului perceptiv, idealul opus realului. Această opoziție este rezultatul unei analize foarte sistematice pe care nu o vom putea afla în afara doctrinelor fenomenologice. Ingarden deosebește patru „straturi" ale operei literare: factorul material (semnul vocal), semnificația verbală, obiectul reprezentat și dezvoltările sale pur imaginare. Fundamentală este lumea *semnificațiilor*, la care se reduc și obiectele reprezentate. „Determinarea primară și autentică a obiectelor reprezentate constă în intenționalitatea unităților de sens care procură stările-de-fapt intenționale"[9]. Opera de artă este în primul rînd un sistem de semnificații care constituie un obiect intențional, este *ein schematisches Gebild*, întotdeauna aproximativ, un punct de plecare pentru realizarea experienței estetice care conduce la constituirea unui obiect estetic. Această schemă, întotdeauna întrucîtva nedeterminată, este umplută numai de actul conștiinței în experiența estetică. Aceasta se desfășoară în mai multe faze și conduce la o reacție emoțională (*emotionale Reaktion des Erlebenden*), sau „răspuns apreciativ" (*Wertantwort*), prin care se recunoaște și se admiră obiectul. În felul acesta se realizează evaluarea estetică. Judecata intelectuală este numai expresia sa exterioară și clișeul său conceptual[10].

S-a obiectat[11] (pe drept cuvînt, după părerea noastră) că identificarea obiectului reprezentat, imaginatul, irealul, cu „obiectul intențional" al lui Husserl, nu este poate legitimă. Pe de o parte se reduce astfel intenționalitatea la „sensul obiectiv", la simplul nucleu noematic, cu excluderea oricărui înveliș care creează „sensul" noematic, ceea ce, din punct de vedere fenomenologic, este îndoielnic. Pe de altă parte, reducția fenomenologică fiind astfel concepută, nu rezultă că reprezentarea sau imaginea este o *reducție*[12]. În felul acesta, Ingarden neglijează (la fel ca idealiștii) caracterul de perceput care aparține oricărui limbaj artistic, adică faptul că nu numai opera de artă ci și obiectul estetic este totodată *lucru* și *sens*, percepție și imagine.

Rezultatul obținut de Jean-Paul Sartre în eseul său fenomenologic *L'Imaginaire* (1940) nu este diferit, cu toate că este dezvoltat cu o superioară fermitate speculativă. Obiectul artei este imaginarul, irealul. Spre deosebire de cunoașterea științifică, unde simbolul se contopește cu semnificația și constituie *știutul*, arta oferă, dimpotrivă, un

„ştiut care imaginează". Factorul perceptiv provoacă în el o evocare ireală, imaginea. Opera concretă, materială, făcută din cuvinte, din culori, sau din piatră nu este decît un instrument: „un *analogon* material, creat în aşa fel încît oricine să poată sesiza imaginea numai dacă are în vedere *analogonul*. . . Astfel, un tablou trebuie să fie conceput ca un lucru material vizat din timp în timp (ori de cîte ori spectatorul ia o atitudine care imaginează) de un ireal care este tocmai obiectul pictat"[13]. Totuşi, în felul acesta, Sartre, care este un realist, nu se îndepărtează de gîndirea idealistă romantică („*Das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk*")[14] şi nu ajunge la un rezultat prea depărtat de conceptul lui Croce, de intuiţie pură, de tehnică internă. Arta ca atare este separată de realitate şi deci pre-morală, — o teză comună lui Sartre şi lui Croce, chiar dacă acum ea este dezvoltată pe un alt ton. În adevăr, şi unul şi celălalt au fost constrînşi de realitate să admită şi să valorifice pe lîngă arta *pură*, o artă angajată practică şi deci bastardă, *literatura* (B. Croce în volumul său *Poezia*, 1936, Sartre în eseul său *Qu'est-ce que la littérature?*, 1947)[15].

Cesare Brandi este un fin specialist în istoria artei care şi-a încadrat gîndirea în conceptele fenomenologice. Şi el, ca şi Ingarden, a adoptat principiul lui Husserl de reducţiune fenomenologică, de neutralizare a existenţei, aplicîndu-l la dezinteresare, la abstracţie şi la stilizare artistică. Ar fi necesar un lung studiu pentru a stabili dacă această aplicaţie este legitimă sau nu[16]. În cea mai semnificativă lucrare a sa *Carmine, sau despre pictură* (edit. Vallecchi, Florenţa, 1947), Brandi încearcă să construiască o teorie în sensul estetic al „constituirii obiectelor" ca Husserl. Pentru aceasta el pleacă de la „portret" în măsura în care portretul ridică, aşa cum se întîmplase la Sartre, problema raportului dintre existenţă şi imagine. Plecînd de la real, artistul operează o neutralizare a caracterului existenţial al obiectului, extrăgîndu-l din lume (p. 10) şi reducîndu-l

la un fenomen: în cazul picturii, la un fenomen optic, în conformitate cu o anumită selecţie. Astfel se formează în conştiinţa sa o imagine pe de-a întregul făcută. Odată fixată imaginea, ea va trebui să fie formulată în mod sensibil pentru a fi astfel exteriorizată, transmisă şi comunicată. După cum se vede, este vorba chiar de raportul lui Croce dintre *intuiţie* şi *tehnică* (a se vedea § 26 şi 33): procesul tehnic „reprezintă latura practică, aceea care reclamă procesul de exteriorizare a imaginii" (p. 39, cf. p. 126); în felul acesta, imaginea mentală este concepută ca *formă*.

Pătrunzătoarele pagini ale lui Brandi, privind anumite probleme cum ar fi cele asupra raporturilor spaţiu-timp în pictură şi muzică (pp. 42 şi urm.), cele asupra caracterului preartistic al suprarealismului (p. 121), asupra funcţiunii criticii (p. 140), cele asupra perioadelor istorice ale artei ca dispoziţii imaginative permanente (p. 144), demonstrează cît de eficiente pot fi orientarea fenomenologică şi conceptele lui Husserl. Singura rezervă care trebuie făcută este aceea că paginile sale, atît de subtile, sînt mai mult o aprofundare decît o modificare a vederilor formalismului figurativ. În acelaşi spirit, Brandi a tratat unele probleme de exegeză specifică, arta lui Duccio şi Picasso, şi a abordat în lucrarea următoare[17] problema extrem de arzătoare a caracterului revoluţionar al artei romantice şi postromantice şi a crizei care a urmat: criză a formei, intoleranţă a formei. De fapt, forma „ca realitate transcendentă pură" a dispărut sau este pe cale să dispară. Rămîne o realitate fără *imagine* veritabilă (arta abstractă sau cinematograful, cele două extreme). Forma există numai în mod potenţial, fără să treacă niciodată la act. În felul acesta, opera nu depăşeşte niciodată starea de existenţă. Este o constatare care ni se pare a fi foarte adevărată şi cu care am fost altădată de acord fără să ştim (chiar dacă în alţi termeni)[18]. Adăugăm că inteligenţa foarte vie a lui Brandi, mai puternică de-

cît pesimismul său, l-a făcut să întrevadă în această artă abstractă nu numai un eșec, dar și un principiu pentru o posibilă renovare a artei[19].

§ 114. – STEPHEN C. PEPPER: O FENOMENOLOGIE DEGHIZATĂ

Nu am ezitat să înscriem un autor evident pozitivist ca Th. Munro în galeria gînditorilor cu tendințe spre o concepție descriptiv-fenomenologică. De aceea, ni se pare acum la fel de potrivit să clasăm un autor de crez naturalist în capitolul consacrat fenomenologiei. Acesta este cazul lui S. C. Pepper, autor al cîtorva tratate de estetică foarte cunoscute și cu multă autoritate[20] în producția recentă americană.

De acord cu vederile naturaliste ale lui Dewey, Pepper face și el să coincidă frumosul cu caracterul calitativ al lucrurilor. *Calitativă*, în sens nu numai senzorial, este pentru el orice experiență omenească și aceasta cu cît experiența este mai integral realizată, mai vie și mai intensă. Arta se află în această situație. Totuși, autorul se desparte de Dewey opunîndu-se conceptului *organicist* (echivalent în America cu „idealist") al armoniei unitare, unul-tot. O concepție empiristă și pragmatistă (contextualistă, ca să folosim expresia lui Pepper) trebuie să se oprească la caracterul de *intensitate* a calității *(vividness of quality)*. Regula artei va fi: *voluntary vivid intuition of quality, the greater its esthetic value.* Aceasta intră în tradiția lui Dubos, Burke, Spencer, Bain: arta este o însuflețire a facultăților prin contrast, prin asociație neregulată: *the more irregular it is, the more it pleases us* [21].

Plecînd de pe această bază, Pepper ajunge la unele distincții descriptive pe care le putem considera ca fiind de ordin fenomenologic. Chiar din 1937 el acorda multă importanță deosebirii dintre opera de artă *fizică* și opera de artă *estetică*. Cea din urmă *is not continuous but intermittent, ... is the cumulative succession of intermittent perceptions*. Această *cumulation* este de asemenea o *fusion*, o creștere și o modificare calitativă. De curînd, el deosebea în opera de artă trei obiecte: *obiectul de control, obiectul de percepție* și *obiectul critic*[22]. Primul este structura fizică a obiectului, cel de al doilea constituie cunoașterea fragmentară și provizorie a profilurilor perceptive ale unui „specious present", iar cel de al treilea este rezultatul unei fuziuni a acestor aspecte, selecționate în funcție de importanța lor, și integrarea lor în spirit. Rezultatul sau „obiectul critic" este o sinteză asemănătoare celei propuse de idealiști, dar cu conținuturi dispuse în mod diferit, după Pepper. Ceea ce face din aceste conținuturi o operă de artă, și le face să fie diferite de simplul frumos natural este intensitatea lor calitativă maximă, iar această intensificare este obținută prin procedeele antitetice ale frumosului. În adevăr, *conflict* și *analiză* sînt caracterele artei, acolo unde frumosul este armonie și unitate *(arta ca experiență* a lui Dewey). Trebuie adică să căutăm criteriile artei în mecanismele psihologice și nu în principiile ontologice. Din acest punct de vedere estetica lui Dewey este considerată de Pepper ca nefiind strict empiristă. *Frumosul* ca organic, complet, armonios etc. se reduce la ontologie. Principiul contrastului este, dimpotrivă, de esență emipiristă. Pepper respinge în același mod autonomia esteticului. *Conflict* și *analiză* înseamnă aptitudine practică și aptitudine intelectuală, tocmai contrariul a ceea ce se înțelege prin intuiție estetică. Arta face parte dintr-o lume, să spunem, extraestetică. Și din punct de vedere social scopul artei nu va fi experiența completă, *fulfilment*, ci conflict și analiză. Fără să o știe, empiristul S. C. Pepper este mai aproape de T. W. Adorno[23] decît de J. Dewey.

§ 115. – NICOLAI HARTMANN (1882–1953)

Nicolai Hartmann este acela care a contribuit cel mai mult la stabilirea principiilor și proble-

melor unei fenomenologii a artelor. Din păcate, *Estetica* sa a apărut în 1953, după moartea sa, astfel încît contemporanii săi nu au putut-o cunoaşte. Dar unele idei din această lucrare pot fi găsite şi în operele sale precedente[24]. Un punct comun al esteticienilor idealişti şi chiar al unora dintre cei citaţi mai sus, pe care i-am definit ca partizani ai unei fenomenologii analitice, consta în a pleca de la problema producţiei artistice, de la arta din punct de vedere al autorului, în mod mai mult sau mai puţin exclusiv. La Hartmann, dimpotrivă, analiza pleacă de la punctul de vedere obiectiv, de la plăcere şi nu de la producţie, de la *gust* şi nu de la *geniu*. Acest punct de vedere îi permite să considere ca obiect estetic nu numai opera de artă, ci şi faptul natural şi omenesc.

Erscheinungsverhältnis (Raportul de apariţie)

Principiul constitutiv al frumosului, în sensul foarte larg de „estetic", este pentru Hartmann nu o esenţă ci un raport, „raportul de apariţie (*Erscheinungsverhältnis*)[25], faptul de *a apărea*. Să ne amintim de Hegel pentru care frumosul era nu idee, ci „apariţia sensibilă a ideii" — realul şi idealul se regăseau în frumos. Dar în cuprinsul oricărui idealism, ideea este aceea care prevalează (un fapt asemănător se produsese în ceea ce priveşte *genul mixt* al lui Platon)[26]. În schimb, în empirism şi în intuiţionism, sensibilul este acela care predomină. În fenomenologie pe primul plan se situează faptul de a apărea, *Erscheinung*.

Problema esteticii este, aşadar, din prima clipă abordată de Hartmann ca un examen al percepţiei estetice şi ei i-a consacrat prima parte a *Esteticii* sale: *Raportul de apariţie*. El continuă cu „analiza structurii şi felul de a fi al obictului esteticii" (*Modelare şi stratificare* în partea a II-a şi *Valori şi genuri ale frumosului* în partea a III-a). Percepţia estetică se deosebeşte de percepţia normală prin faptul că nu trimite la o existenţă, la o realitate ontologică existentă în sine.

Obiectul estetic „subzistă numai în relaţie cu subiectul care îl contemplă din punct de vedere estetic; el nu există în nici un fel în sine, (...) el subzistă numai pentru privitor, (...) numai pentru privirea care îl înţelege estetic"[27]. Aceasta nu vrea să spună că obiectul estetic este un produs psihologic al subiectului. El este o „fiinţă *pentru*..." Aceasta înseamnă numai că în timp ce percepţia cognitivă sesizează ceea ce Hartmann numeşte „hipersubiectivitatea", „aseitatea", caracterul ontologic al lucrurilor, percepţia estetică sesizează apariţia sensibilă a obiectului, şi, în spatele acestei apariţii, un întreg sistem de semnificaţii variabile. Obiectul percepţiei estetice este intranzitiv, este un scop în sine şi tocmai pentru că îşi este suficient lui însuşi şi nu trimite la altceva, el se desface, ca să spunem aşa, într-o multiplicitate de detalii sensibile care amintesc alte detalii imaginare şi trimite în fine la apariţii non-sensibile, la valori. De aici provine caracterul de revelaţie care a fost atribuit întotdeauna reprezentării artistice şi apropierea ce se face cu religia. În ultimă analiză, valorile extraestetice (o gamă care merge de la valorile vitale la valorile morale) condiţionează sau „fundează" esenţa esteticii, cum spunea Hartmann, cu toate că ele nu sînt vizate în chip direct în semnificaţiile ordinare.

Aşadar, percepţia estetică este totodată intuiţie a lucrurilor şi a valorilor; ea este sensibilă şi totodată axiologică. Faptul este posibil dată fiind structura specială a obiectului estetic, a cărui lege este dubla stratificare (*Schichtung*)[28] a unei *percepţii* şi a unei *viziuni*, a unui *real* şi a unui *ireal*. „Este un obiect real şi de aceea oferit simţurilor, dar aceasta nu ajunge: este şi un obiect cu totul diferit, ireal, care se revelă în obiectul real sau chiar vine de la el. Frumosul... este revelaţia unuia prin altul" (p. 34). Aceasta vrea să spună că avem o percepţie sensibilă, materială, care constituie primul plan al obiectului (*Vordergrund*) (fie că este vorba de o operă de artă, fie de frumosul natural): factori fizici, pete de culoare, trăsături, volume, sunete etc. Această per-

cepţie provoacă o viziune reprezentativă care merge de la efectul de tridimensionalitate, de mişcare, de lumină etc., pînă la semnificaţiile psihice şi morale ale subiectului. Am ajuns astfel la un al doilea plan, sau fond (*Hintergrund*). Acest *Hintergrund* sau plan de spate se desface în două straturi (*Schichtenfolge*) care variază după diversitatea artelor, după cum variază raportul dintre *Vordergrund* şi *Hintergrund*, căci fiecare artă comportă o materie diferită şi posibilitatea existenţei unui mod reprezentativ de asemenea diferit.

Lucrurile sînt simple în ceea ce priveşte aşa numitele arte reprezentative (sculptură, pictură). De asemenea pentru poezie care este o artă semantică, deoarece poetul schiţează imagini obiectuale datorită sunetelor articulate şi semnelor, iar apoi, prin aceste aspecte exterioare şi concrete, el simbolizează gînduri şi sentimente (ceea ce aminteşte „corelaţia obiectivă" a lui Eliot) (p. 106). La fel stau lucrurile în ceea ce priveşte sculptura şi pictura. Dar ce putem spune în legătură cu muzica, cu arhitectura şi cu arta decorativă abstractă? Aici, *Hintergrund*-ul constă în sinteza formală, el este unitatea multiplului, totalitatea, ansamblul organismului muzical sau plastic pe care noi nu-l percepem niciodată în realitate decît dispersat şi incomplet în timp şi în spaţiu, dar pe care îl intuim în mod ideal ca pe o unitate. Pentru un edificiu, „întregul compoziţiei nu ne e dat, din orice punct am privi, — cel puţin nu e sensibil dat. Totuşi, privitorul are o conştiinţă intuitivă a acestui întreg; şi ea se dezvoltă foarte repede şi de la sine înţeles cînd ne deplasăm de-a lungul diferitelor părţi ale edificiului" (p. 141). Acelaşi lucru îl putem spune despre ornamentică. Aici, ideal (*Hintergrund*) este jocul formelor sau, în ultimă analiză, categoriile fundamentale de armonie şi contrast, de regularitate sau iregularitate (pp. 146—148).

Secţiunea întîi din partea a doua este consacrată examenului analitic al succesiunii straturilor în *Hintergrund*-ul specific fiecărei arte. Examenul este întreprins cu ajutorul unei abundenţe

de exemple luate din operele de artă (Rembrandt, Coleone, Discobolul etc.) şi el permite lui Hartmann să aplice apoi criteriul său (stratificarea diversă şi divers profundă a planului ideal) la „genurile" sau tipurile frumosului: sublimul, graţiosul, comicul. Aceste analize sînt de multe ori discutabile (să nu uităm însă că această parte n-a fost revăzută de autor), dar studiul nu este lipsit de trăsături pertinente şi originale (de exemplu, analiza *Sublimului* care se deosebeşte de aceea a lui Kant).

După cum s-a spus, obiectul estetic poate tot atît de bine să fie un produs al artei sau un fenomen al naturii. Această revalorificare a „frumosului" natural care poate să pară arhaică unora, este dimpotrivă foarte fericită. Chiar un peisaj sau un om manifestă prin planul sensibil un ansamblu de esenţe ideale şi de valori. Tocmai această identitate între frumosul ideal şi frumosul natural este cea care ne face să vedem în artă, dincolo de „valorile plastice" sau de „valorile formale", valorile efective. Faptul acesta l-a condus pe autor la recunoaşterea elementului de *mimesis* al artei, imposibil de eliminat, şi apoi a raportului ambiguu de aderenţă şi de independenţă între artă şi natură[29].

Fireşte, această împrejurare dă naştere unei obiecţii. Caracterul de „manifestare" şi structura stratificată aparţine oare exclusiv percepţiei estetice sau este proprie oricărei percepţii, chiar celei mai elementare?

Răspunsul lui Hartmann este pertinent. Ceea ce deosebeşte percepţia estetică de percepţia normală este faptul că în cea din urmă procesul de cunoaştere se epuizează teleologic în termenul său final *Hintergrund*-ul, şi că toţi factorii care o condiţionează (aspectele sensibile, materiale ale *Vordergrund*-ului), dispar în el. Ne aflăm întotdeauna în faţa unui singur termen. Dimpotrivă, în percepţia estetică, momentul sensibil nu dispare (p. 57—69); vom spune că semnul nu se anihilează în semnificaţie. Am văzut mai înainte că aici, în esenţă, se află ceea ce Dewey vroia să spună prin

„recuperarea procesului în înfăptuirea sa", Morris prin „simbolul iconic", iar Suzanne Langer prin „simbolul neconsumat". Există o corespondență a analizelor fenomenologice cu analizele empirice și, mai ales, cu analizele semantice.

Orice percepție poate așadar deveni estetică dacă ea prezintă raportul de apariție. Inconvenientul se află în altă parte. Pentru Hartmann, ceea ce caracterizează arta este în primul rînd caracterul său tehnic de teleologie intențională, adică un caracter formativ, instaurativ (ca în teoriile para-fenomenologice ale lui Lalo, Souriau, Bayer). Pe de altă parte, acest caracter care face gloria artei este pentru el un caracter secundar, executiv, în comparație cu viziunea spontană, intrinsecă, a percepției estetice. „Arta nu este creație decît într-un al doilea stadiu; în primul rînd ea este descoperire. Prin comparație, mijloacele și calea creației sînt numai vehiculul de execuție". Întîmpinăm astfel riscul de a reduce *creația* la *execuția* unei viziuni prestabilite, ceea ce nu ar fi decît conceptul de extrinsecație, considerat de Croce un act practic. Inconvenientul este grav și riscă să compromită întreaga estetică a lui Hartmann. Credem totuși că nu aceasta este adevărata intenție a autorului. În cea de a doua secțiune a părții a doua, el tratează despre executarea sau realizarea unei teme pe care a intuit-o și a descoperit-o artistul, dar nu consideră această realizare ca o punere în lucru, ca o traducere materială, ci ca selectarea sa, evoluția sa, transformarea sa, o *Formung* perpetuă (p. 229). El trece de la „formă" care este subiectul tratat în această parte (*Die ästhetische Form*), la „formare" (*Die künstlerische Formung*), de la „format" la „a forma", adică abandonează punctul de vedere de la care a plecat și pe care și-a întemeiat opera: punctul de vedere al spectatorului și nu al autorului. Nu trebuie să credem că nici măcar acest punct de vedere nu trebuie să fie examinat într-un studiu fenomenologic complet; pericolul reprezentat de punctul de vedere al *Formung*-ului nu ține de metodă, ci este acela

de a vrea să evite cu orice preț noțiunea de conținut a mimesisului, cu riscul chiar de a cădea în formalism. A valorifica procesul formativ, constitutiv, instaurativ al artei revine în fond la a revalorifica aspectul său structural, formalist. Va fi deci vorba de o *forma formans* în loc de o *forma formata*, de o formă dinamică mai degrabă decît de una statică, dar aceasta va însemna întotdeauna o revalorificare a semnului în raport cu semnificatul, a structurii față de valoare, a formei detașată de conținut, a procesului în funcție de rezultat, și vom începe din nou să distingem și să izolăm ca fiind specifice artei, anumite calități, calitățile estetice tipice (unitate, ordine, perfecțiune etc.), care sînt ele însele valori și valori condiționate, dar mai exact valori elementare și inferioare. Pericolul acesta există și în estetica lui Hartmann și devine mai mult sau mai puțin sensibil, după modul în care îi citim paginile. Ni se pare însă că interpretarea cea mai fidelă este aceea care se îndepărtează de acest procedeu[30].

§ 116. – GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE (1916)

După cum am spus *Estetica* lui N. Hartmann, operă postumă, apărută în 1953, nu a putut să influențeze gîndirea estetică recentă. Faptul că orientarea generală a gîndirii sale coincide cu aceea a cîtorva autori contemporani este deci cu atît mai semnificativ.

La începutul anului 1951 apărea lucrarea *Conceptul de Stil*, a lui Guido Morpurgo-Tagliabue. Vom vorbi despre ea numai atît cît va fi necesar pentru a lămuri punctul de vedere care călăuzește acest studiu de estetică contemporană.

Critica intuiției

În această lucrare autorul procedează în primul rînd la un examen critic al esteticii contemporane în Italia. În centrul acestui eveniment cultural

se află conceptul de intuiție, în sensul său crocean de intuiție-expresie. Dar acest concept mai mult înăbușe decît favorizează problematica artei. În adevăr, el pune în evidență o separație între *viziune* și *extrinsecație* care răspunde unei vechi obișnuințe (din nou arta considerată de teoreticienii Renașterii ca un „lucru în întregime mental") iar aceasta, împinsă foarte departe, elimină problemele tehnicii și stilului, precum și raporturile dintre aspectul formal și cel emoțional al artei. Pentru cea mai mare parte a autorilor care au suferit influența lui Croce arta este o problemă de creație ideală; astfel, totul se reduce la un act de sinteză, sinteza estetică, sinteză care nu permite o analiză efectivă. Chiar dacă o asemenea ipoteză oferă criticii canoane foarte simple și eficiente, mai ales criticii literare, existența unei „intuiții pure", sau a unei imagini mentale pure, nu este confirmată de analiza fenomenologică. Imaginea există, dar fie ca moment al procesului perceptiv (*retenție*, după Husserl), fie ca o noțiune mnemonică sau ca o emoție. Nici unul din aceste cazuri nu corespunde intuiției-expresie a lui Croce. Trebuie să adăugăm că revizuirea propusă de autor — prevăzută dealtfel de Gargiulo și Tilgher — s-a impus recent și în școala lui Croce v., cap. V, § 32)[31]. O intuiție are caracterul unei reprezentări individuale numai atîta timp cît durează prezența profilurilor sale perceptive, — numai o *figură* perceptivă, reală, provoacă o imagine *ideală*. Reprezentarea artistică este punctul lor de întîlnire. Este o percepție locuită de o imagine.

Se va spune că orice percepție ajunge la o imagine. Imaginea este în adevăr unitatea unei figuri așa cum semnificația este unitatea care rezultă din ansamblul de semne. Totuși, percepțiile noastre nu ajung întotdeauna la o imagine, — în general, avem numai o suită de scheme, de schițe (*Abschattungen*), sau un concept ori un sentiment. În opera de artă schițele perceptive sînt atît de intențional selecționate încît din ele rezultă imperios o imagine, în conformitate cu ceea

ce numim un criteriu stilistic. Imaginea nu este o sarcină pe care o îndeplinim în mod indefinit, un joc continuu, ca percepția, ci este un ansamblu complet, suficient, fără trimiteri. Așa ceva se produce uneori și în percepția naturală și cazul nu este deloc rar, dar se petrece numai în mod aproximativ sau provizoriu. Și în această împrejurare vom putea vorbi de percepție estetică (frumosul natural)[32]. Este de asemenea vorba de un comportament perceptiv care sfîrșește prin imagine.

Rezultatul acestei anchete fenomenologice a fost acela de a pune în evidență faptul că arta nu este un fenomen pur, o stare de conștiință; este o stare intențională și un comportament, o semnificație și un gest; este ideală și reală. Chiar titlul lucrării, *Conceptul de stil*, provine de la analiza pe care autorul o face procesului de structurare stilistică. Este vorba de o „dispoziție", de o „aptitudine", adică de aplicarea unui principiu de gust fără recunoaștere preventivă. Poziția autorului este, din acest punct de vedere, foarte apropiată de aceea a lui M. Merleau-Ponty și a lui G. Ryle, autori care nu consimt să separe interiorul de exterior, operația spiritului de aceea a corpului[33].

§ 117. – FIGURĂ ȘI IMAGINE

Este totuși mai nimerit să plecăm de la obiectul de artă. Putem deosebi un aspect *estetic* al artei pe care să-l izolăm de aspectul său *poetic*. Vom numi „estetic" momentul perceptiv, sensibil, momentul expresiei stilistice care nu se separă de actul tehnic, și are o formă existențială. Transpunerea sa în amintire sau în idee este „poetică"; faptul se produce nu numai după terminarea contemplației, ci chiar în cursul contemplației. *Arta* este coincidența celor două momente, cînd o imagine emotivă, un eidos-pathos locuiește în aceste percepții. O proprietate a momentului *poetic* este aceea de a depăși cadrul esteticii și chiar al artei

şi de a deveni cultură. Ceea ce este important în artă este modul de a judeca un conţinut: El nu trebuie considerat ca o temă, un subiect, o inspiraţie în abstract, adică *înainte* de desăvîrşirea operei sau în afara ei, cum tindeau să facă Aristotel şi esteticienii secolului al XVI-lea. Dar conţinutul nu trebuie judecat nici *după* operă, după terminarea contemplaţiei, ca şi cum ar fi vorba de un reziduu mnemonic în imaginaţia cititorului, aşa cum tindea să procedeze critica romantică. El va trebui să fie considerat exclusiv *împreună*, ca reprezentînd ansamblul figurilor estetice care compun o operă de artă.

Dar care figurări sînt „estetice"? Vom numi *figură* un ansamblu de percepţii (fie că vrem, fie că nu, o operă de artă este înainte de toate o percepţie sensibilă, reală) în conformitate cu un sistem literar, pictural, plastic, sonor etc., adică o „percepţie-lucru" care se constituie ca percepţie-reprezentativă (pentru artele figurative), sau ca percepţie-prezentativă, ca exhibiţie (pentru arhitectură, pictură abstractă şi muzică)[34]. Vom spune că o figură este „estetică" atunci cînd este capabilă să devină imagine, adică să ajungă la un rezultat unitar care rezumă şi şterge toate percepţiile particulare din care sînt făcute figurile (cuvinte, culori, sunete, grupate după stilul lor), pentru a le înlocui cu o reprezentare mentală, printr-o imagine emotivă, adică atunci cînd devine „poetică". De aici provine confuzia frecventă care se face între caracterele estetice şi caracterele poetice. Arta nu este nici una nici alta, ci ambele laolaltă, într-un mod ciudat.

Cunoaşterea operei de artă oscilează mereu între două extreme. Numeroşi erudiţi şi critici nu se depărtează de cele mai multe ori de o considerare delicată a tehnicii figurative, iar numeroşi amatori iau drept artă închipuirile libere pe care le evocă şi care rămîn în memoria lor după o audiţie muzicală sau după citirea unui roman. Arta este punctul de întîlnire al acestor diverse momente, dar tocmai din cauza aceasta trebuie să o considerăm ca pe o intenţionalitate inepuizabilă.

Cunoaşterea figurilor de stil (sau moment estetic) vizează un ansamblu unitar care nu este niciodată atins definitiv şi această cercetare inepuizabilă pe care o numim contemplaţie artistică constă tocmai în îndeplinirea ei progresivă la infinit. *Imaginea*, obiectul de artă, trăieşte această viaţă precară; în afară de ea, înainte sau după procesul figurativ, avem numai închipuiri psihologice sau culturale[35].

Vom putea numi imaginea artistică „apariţie", *Erscheinung* (a imaginii însăşi) sau „reprezentare" (plecînd de la percepţie). Imaginea variază în funcţie de „figuri", iar figurile au o natură diferită după tipurile de artă. Figurile *iconice* (ale picturii) vor da *reprezentări eidetice*, figurile *simbolice* (ale literaturii) vor da *concepte eidetice*, figurile *psihosomatice* (ale muzicii) vor produce *emoţii aneidetice*, iar figurile *pragmatice* (ale arhitecturii) vor da *eidos-indexuri*. Cele spuse comportă o problematică complexă care rămîne încă să fie analizată.

Paradoxul artei constă în următorul fapt: percepţia figurativă sau *estetică*, ca atare, ajunge la o imagine şi astfel imaginea este *artistică* în măsura în care este conţinută în figură; şi totuşi imaginea se recunoaşte tocmai după posibilitatea sa de evaziune extraestetică, adică după capacitatea sa *poetică*, de a se prelungi în vis, de a se cristaliza în cultură, de a trăi în viaţa noastră morală[36]. Putem vorbi de o dialectică inepuizabilă între *intransivitatea* (artistică) şi transivitatea (poetică) a obiectului estetic.

Această analiză a fost întreprinsă în mod sistematic în lucrarea menţionată, din dublul punct de vedere al creatorului şi al spectatorului, al producţiei şi al plăcerii artistice. În ambele cazuri se evidenţiază procedeul figurativ prin scheme stilistice care au un dublu caracter formal şi emoţional şi se pot deci polariza într-un sens sau într-altul. Rezultatul acestui proces figurativ este cel pe care reflecţia l-a identificat ca fiind frumosul. El corespunde acelei categorii a logicii tra-

diționale (sinteză a particularului și universalului, sau a multiplului și unității, sau heterogenului și omogenului, sau a sensibilității și intelectului, sau a mijloacelor și scopului etc.) care este categoria întregului. Procesul de aproximație obligatorie a cunoașterii perceptive este acela care duce la imagine ca un întreg, ca o unitate. Acest proces este inepuizabil și totuși numai datorită lui se obține o cunoaștere completă și suficientă, aceea a obiectului estetic. În afara lui, imaginea se dizolvă sau evadează. Dar nu legea pitagoreică unu-multiplu este cauza miracolului că o formă este estetică iar efectul său poetic, cu toate că orice formă estetică este o unificare a datelor percepției. Nu este suficientă o structură ontologică sau semantică. Din punct de vedere ontologic și semantic fiecare unitate este subordonată altor unități, ea este o parte sau un exemplar. Numai cînd avem o paradigmă avem o unitate suficientă. *Unitatea* părților unui întreg (adică a figurilor unei imagini) nu este separabilă de *unicitatea* sa. Copia, repetiția, deja-cunoscutul, banalul nu sînt noțiuni unitare: ele sînt totodată părți, membre sau resturi ale unei totalități originare la care ele fac trimitere. Vom spune atunci că fiecare noțiune conotativă completă (cu toate că provizorie, rezultat al unui proces de percepție inepuizabil) este în mod potențial un model, o paradigmă, și nu poate să fie un simplu exemplar. În acest din urmă caz ea nu mai este completă, nu mai este suficientă, ci face trimitere la un model. Iată de ce privilegiul de a constitui o paradigmă care este proprie noțiunilor totale, complete, suficiente, aparține unificării perceptive estetice. Și orice paradigmă este o valoare — este un criteriu de judecată, un principiu de evaluare. Astfel se explică de ce chiar cea mai elementară, cea mai vidă, cea mai formală unificare estetică se înfățișează ca o semnificație paradigmatică și, în consecință, ca valoare, — ea dă o imagine tipică în stare să constituie criteriul unei clase și astfel să devină un obiect imediat de aprobare sau dezaprobare, de normativitate, de

preferință etc. Orice obiect *estetic* are un potențial de valoare echivalent potențialului său *poetic*. Natura frumosului nu este ontologică, ci axiologică. Exhibarea structurilor stilistice este cea care permite acestor valori să apară (*op. cit.*, partea a III-a, secț. I, II). Dar contrar a tot ce crede mentalitatea modernă, nu numai analiza formală poate explica succesul estetic al unui obiect, perfecta sa conveniență stilistică. Controlul valorii poetice de către structurile formale este posibil și chiar este sarcina criticii, dar numai *a posteriori*. Nimic nu poate explica faptul că anumite *figuri* stilistice obțin sau nu o unificare estetică. În realitate, critica nu dovedește acest lucru, ci îl sugerează prin toate procedeele clasice ale persuasiunii, dar mai ales punîndu-se chezășie pentru aceasta. Critica afirmă că au sesizat o imagine, și ei precizează care, că au încercat o emoție și afirmă că s-au aflat în prezența *acestei* valori. Această imagine, această valoare astfel identificată este cea care furnizează criteriul de organizarea a *figurilor*. Sugestia criticului este aceea care răspîndește în public intuiția unei anumite unități estetice în funcție de o anumită semnificație și de o anumită valoare. Spunînd aceasta, ne gîndim în primul rînd la arta contemporană.

Un examen fenomenologic trebuie deci să fie o analiză nu numai a formelor, ci și a conținuturilor emotive (a se vedea *op. cit.* partea a III-a). Estetica conduce la o axiologie poetică. Desigur, nu poate fi vorba de a întocmi o listă sau de a face o clasificare, nici de a stabili un sistem de intuiții emotive oferite de artă. Dar nici nu este vorba de a gîndi numai la o anumită dimensiune estetică (de exemplu, dezinteresarea, sau plenitudinea, *fulfilment*), care ar condiționa toate sentimentele prilejuite de artă. În adevăr, sentimentele astfel condiționate sînt în realitate noi sentimente specifice domeniului artistic. A le studia înseamnă a studia structura emoțională a artei, fără frica de a contraveni astfel tendinței formaliste contemporane.

§ 118. – DISTRUCȚIA PSIHOLOGICĂ

Dacă observăm efectul universal al artei (literar sau pictural, comic sau tragic etc.) trebuie să recunoaștem în el un rezultat ciudat pe care l-am putea numi elegiac, fără a vrea să creăm pentru aceasta un *Ur-Ei* goethean în estetică. El provine dintr-o distrucție psihologică, dintr-un efect distructiv al artei. Faptul acesta diferențiază arta de natură. El este confirmat și de faptul că atunci cînd alegem spectacolele sau obiectele frumoase din natură, încercăm de multe ori să ne apropiem de acest efect, căutînd straniul, neliniștitorul, grandiosul. Tocmai în aceasta constă trecerea de la imaginație (mereu hedonistă, sursa unei plăceri, a unei atracții egoiste, a unui *amor vitae*) la fantezie (așa numită dezinteresată). Sentimentul provocat de artă nu este niciodată ceea ce numim o satisfacție psihologică și el nu urmează niciodată înclinațiile noastre, afară de cazul în care le dezamăgește. În mod violent sau delicat, el le ține totdeauna în șah[37]. *Dialoge eleutherios* ne îndepărtează de simplul *diagoge*. Agreabilul generează foarte rar artă; arta înclină spre dezagreabil. Spre deosebire de *frumosul natural* care poate fi și o plăcere instinctivă, în general erotică, și de *frumosul estetic* care este capacitatea perfectă a figurii de a da un rezultat unitar, de a deveni imagine și paradigmă, *frumosul artistic* este acela care coincide cu aptitudinea imaginii de a dura și de a rezista în afara figurației sale și ea pare că se naște în general din întîlnirea dintre instinctele primare contrare; instinctele de tandrețe și de cruzime, de grație și de sublim, de agreabil și de dezagreabil. Ceea ce constituie substanța finală a operei în chestiune, este tocmai de a ști dacă aceste sentimente, cunoscute ca fiind categorii estetice, trebuie să se reducă la două forme primitive erotice sau, mai degrabă, la un sentiment hedonist și la un sentiment religios, și de asemenea de a ne întreba cum le putem recunoaște în arta antică modernă, cum întîlnirea lor poate explica tendința frumosului (artistic) de a ne proiecta în afara înclinațiilor noastre și a intereselor noastre. Acesta este modul în care distrucția psihologică coincide cu fantezia, eliberîndu-se de imaginație, și cu o revelație sub formă mitică a acelor sigluri de comportament care semnifică valori etico-sociale. În consecință, trebuie să constatăm că arta ajunge la o paradigmă practică și că se produce un proces continuu de evoluție și de schimburi, înglobînd totodată factori stilistici și etici[38]. Nu putem aici, decît să amintim totul în trecere.

Aceasta poate explica totuși de ce autorul insistă atîta asupra raporturilor dintre estetică și morală[39], raporturi care lămuresc și raporturile dintre morală și religie. De asemenea, de ce el se interesează de anumite categorii care sînt totodată estetice, în sens larg, și antropologice și care privesc comportamentele omenești fundamentale: categoriile experienței *normale* sau practice ale experienței *estetice*, ale experienței *esthete*, ale experienței *artistice*, sau ale experienței *etice*. Aceste aptitudini se clarifică reciproc și interacționează dialectic[40]. Unele dintre ele au o semnificație sociologică importantă, esențială pentru a înțelege viața contemporană[41], de exemplu aceea care din punct de vedere social pare, la prima vedere, cea mai neutră, categoria aptitudinii „estet". În orice caz, aceste distincții și aceste analize au caracterul unei fenomenologii empirice și nu ontologice ca acelea ale husserlienilor.

§ 119. – MIKEL DUFRENNE (1910)

Un studiu recent foarte bogat este acela a lui Mikèl Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*[42]. Autorul declară că ia termenul „fenomenologic... în sensul aclimatizat în Franța de J. P. Sartre și Merleau-Ponty: descriere care vizează o esență" (p. 4), dar, ca și Sartre, el tinde spre o concepție care urcă de la Husserl la Hegel, „unde fenomenul este o aventură a ființei care se reflectează în ea însăși, prin care

esenţa trece în concept" (p. 5, în notă). Totuşi, ca un adevărat empirist, Dufrenne escamotează problema constituirii obiectului, adică a instaurării formei sau creaţia artistică. Interesul său se îndreaptă spre consumarea artei. Punctul său de vedere este acela al „spectatorului", iar argumentul este opera de artă, în măsura în care ne bucurăm de ea ca operă de artă, în măsura în care este un obiect estetic. O operă de artă poate fi în adevăr privită şi din alte puncte de vedere (practic, logic etc.) şi să înceteze în cazul acesta de a mai fi un obiect estetic[43]. Pentru Dufrenne, capacitatea de comprehensiune estetică este chiar unul din privilegiile omului modern şi recunoaşte, pe bună dreptate, că „ea nu este în întregime o invenţie a secolului al XX-lea". În secolele trecute, operele de artă se exprimau adesea în mod extra-estetic; spectatorul nu privea aproape niciodată opera de artă ca atare. „O artă autentică este aceea care nu are de arătat altceva decît pe ea însăşi" (p. 11). Aceasta este o teză a lui Malraux pe care Dufrenne şi-o însuşeşte şi care ne arată pericolul acestei fenomenologii: acela de a sesiza nu experienţa estetică, ci o anumită experienţă specială, aceea a mentalităţii formaliste franceze actuale. Autorul care este un dialectician subtil, recunoaşte că această experienţă este un fenomen istoric recent, dar insistă asupra faptului că ea este ca atare, totuşi o esenţă, o experienţă tipică şi, în consecinţă, valabilă din punct de vedere fenomenologic. „Experienţa estetică, chiar dacă este o invenţie recentă, în ea se manifestă o anumită esenţă şi noi trebuie să o degajăm din ea" (p. 12). Dar cum putem defini această esenţă pur „estetică"?

Trebuie să spunem totuşi două lucruri în legătură cu această problemă: 1) că o atare concepţie este destul de legitimă dacă înţelegem termenul „estetică" în sensul restrîns, formal; 2) că, în ciuda acestui preambul, polemic în fond, autorul tinde spre o comprehensiune a fenomenului artistic mult mai bogată şi penetrantă decît ar lăsa

să se vadă unele pagini ale primului său volum (poate întregul volum). Mai mult chiar, o mare parte din dialectica sa, subtilă şi prolixă, este în măsură să depăşească acest punct de vedere. După părerea noastră, cele mai valoroase pagini se găsesc în cel de al doilea volum, acolo unde autorul nu mai tratează despre *obiectul estetic* abstract, ci despre *experienţa estetică concretă*, care, ca atare, nu mai este strict „estetică".

§ 120. – OBIECTUL ESTETIC ŞI OPERA DE ARTĂ

După părerea autorului, trebuie să plecăm de la o corelaţie şi, în acelaşi timp, de la o disociaţie metodologică între subiect şi obiect, între experienţă (sau percepţie) şi obiect. Lucrul este posibil deoarece relaţia subiect-obiect, noezănoemă „este dinainte operată dincoace de conştiinţă" (p. 6): „obiectul este existent... pentru mine... el este presupus, el este totdeauna dinainte dat conştiinţei" (p. 7), adică el este lume, tradiţie, istorie. Obiect estetic înseamnă, în accepţia restrînsă, tocmai *operă* de artă. Corelaţia subiect-obiect deschide calea către studiul obiectului „pentru noi". Dar, dacă obiectul estetic se determină ca operă de artă, opera de artă la rîndul său se recunoaşte numai în măsura în care ea este obiect estetic. Cum să ieşim de aici? Dufrenne recurge la criteriul pozitivist. *Operele* considerate ca artistice de către oamenii competenţi vor fi *obiectele* estetice. Şi Bayer, după cum am văzut, recursese la acest criteriu[44]. Ca atare, aceste opere sînt la rîndul lor, pentru specialişti, obiecte estetice (o muzică este muzică în măsura în care este executată şi în care este percepută). În opera de artă va trebui să distingem un *dat sensibil*, o *reprezentare*, o *expresie* (p. 48). Să ne amintim de distincţiile făcute de Souriau între existenţa „fizică" sau „fenomenală", existenţa „reică" şi existenţa „transcendentală"[45]. Analiza lui Dufrenne procedează în acelaşi mod.

Obiectul estetic „este în primul rînd irezistibila și magnifica prezență a sensibilului" (p. 127), este sensibilul devenit scop și nu un simplu mijloc pentru un scop, așa cum, dimpotrivă, este în percepția obișnuită. Forma este semnificația artistică a sensibilului. În această privință autorul cucerește în mod laborios unele adevăruri deja știute, în primul rînd datorită semanticei americane (Richards, Morris, Suzanne Langer), de exemplu, acela că limbajul artistic „arată" și nu „demonstrează" (este un simbol *prezentativ* și nu *reprezentativ*), că este mai degrabă intranzitiv decît tranzitiv („opac" și nu „transparent", cum spune Dewitt H. Parker). El „desenează" obiectul înainte de al „desemna" și degaje o semnificație datorită semnului însuși (ca *iconul* lui Morris) și instituie astfel aproape un procedeu magic (este un „gest" ca pentru Merleau-Ponty[46] sau Blackmur[47]). A semnifica un lucru înseamnă că lucrul însuși devine cuvînt, culoare sunet (pp. 173—178), că „sensul este imanent semnului perceput" (p. 287). Utilizarea pe care autorul o dă acestor considerații este însă ciudată: el le prezintă ca niște rezultate ale unor descrieri fenomenologice, dar orientate după modul ontologic al lui Hegel pe care îl cunoaștem prin gîndirea lui Sartre, cu toate că Dufrenne se află uneori pe poziție antagonistă față de acesta. În timp ce lucrul, în stare naturală, posedă indiferența, opacitatea, a ceea ce este *în sine* și trimite mereu la alt lucru pentru clarificare, adică este mereu exterior sieși, obiectul estetic posedă, dimpotrivă, o relație de „sine în sine", dată de forma sa, la fel ca un organism. El este *ca* „pentru sine", are un sens intrinsec și, în consecință putem să-l definim ca un *quasi subiect* (pp. 196—197). Aceasta ne apare ca o analogie metafizică foarte periculoasă, dar metoda adoptată de autor este aceea de a pleca de la o descriere fenomenologică pentru a face analiza transcendentală și a degaja în fine o semnificație metafizică (v. introducere, p. 1).

M. Dufrenne consacră un capitol raporturilor obiectului estetic cu lumea. Însuși faptul că obiec-

tul estetic este *perceput* și nu numai înțeles în mod ideal, imaginat, îl leagă de lumea reală. Dar este vorba de o lume specifică lui, un timp și un spațiu care îi sînt proprii. Capitolul următor, conține importante expuneri critice asupra teoriilor fenomenologice ale lui Sartre, Ingarden, Conrad, Schloezer și cîteva concluzii esențiale cu privire la conceptul obiectului estetic ca obiect al percepției.

Obiectul estetic prezintă o natură specială: adevărul său se manifestă numai prin prezența sa, el nu trimite la un alt lucru, este un „în-sine-pentru-noi" (p. 287), este un fel de a fi care constă în a apărea. Această formulă explică procedeul autorului și arhitectura cărții sale: obiectul estetic implică opera de artă *în sine*, creația autorului și percepția sa, sau experiența estetică *pentru noi* spectatorii. Acestea sînt argumentele celei de a doua și de a treia părți ale operei.

În partea a doua, Dufrenne examinează structura unei arte temporale, muzica, și a unei arte spațiale, pictura. Aceasta îi dă ocazia de a face unele considerații foarte pertinente asupra spațiului și timpului și, de asemenea, de a stabili o justă revendicare a funcției spațiului, relativ la Heidegger, și de a nota diferența dar și afinitățile și simetria dintre cele două arte, dat fiind că amîndouă sînt analizate în conformitate cu factorii lor de *armonie, ritm și melodie.* Urmează un examen al condițiilor generale comune celor două arte, după criteriul *materiei,* sau exhibiție sensibilă, *al subiectului,* sau semnificație ori conținut (Dufrenne este prea inteligent pentru a elimina problema conținutului în favoarea exclusivă a formei formale, sau *significant form*) și în sfîrșit, după criteriul *expresiei*[48].

Partea a treia (fenomenologia experienței estetice) reia precedenta diviziune în trei părți (materie sensibilă, lume reprezentativă și expresie) aplicînd-o la procesul percepției estetice; aici, diversele stadii sînt: *prezența, reprezentarea* și *reflectarea.* Prima este cunoaștere prereflectată, anti-

predicativă, trăită, care ne dă un sens imediat, anterior oricărei deosebiri de semn și de semnificație, simpla participare a corpului nostru. În adevăr, schemele sensibile care regizează opera de artă (ritm, rimă, armonie etc.) nu sînt ele puse în acțiune pentru a seduce corpul nostru? (p. 426). Caracterul de fericire, propriu creației sau, cel puțin, execuției artistice și caracterul de plăcere pe care îl procură confirmă acest lucru. Dar prezența fizică este prezența unui obiect și implică *imaginația*, capacitatea unificatoare de spațiu-timp pe care o produce reprezentarea contemplativă, spectacolul. Aceasta înseamnă că imaginarul nu este „irealul" așa cum vrea Sartre; nu este nici vis, nici hipnoză, ci o compozantă, o anticipare și o integrare a realului (pp. 442—447). Rămîne de precizat — și autorul face acest lucru cu o mare bogăție de exemple — ce deosebește această imaginație, cînd este estetică, de momentul cînd este psihologică, pragmatică. În acest sens, percepția estetică autentică este contrariul imaginației: „Opera de artă veritabilă ne scutește de eforturi de imaginație, pentru că este suficient pentru a înțelege și a continua, de a o avea prezentă, în minte și în simțuri, fără a mai fi necesar de a o completa așa cum completăm o percepție obscură sau ambiguă (p. 457). Am putea spune de asemenea că imaginația artistică este o imaginație supusă constrîngerii care a pus o regulă și o frînă spontaneității asociațiilor sale. Aceste analize ale lui Dufrenne coincid perfect cu tezele discutate în paragrafele precedente[49]. Dufrenne precizează foarte just că această capacitate a imaginației de a se disciplina este deja *înțelegere, reflecție*, și reflecția comportă conștiința de sine. De aici, trecerea la „sentiment" care este o aptitudine de cunoaștere, spre deosebire de emoție care este *praxis* (pp. 468—472)[50]. Conceptele de expresie și de sentiment conduc la acela de „profunzime" care înseamnă participarea simpatică a spectatorului la obiectul estetic și comportă trezirea în el a unor stări interioare, o solicitare a întregii

sale personalități. În acest sens se poate spune că o operă de artă este mai mult ori mai puțin profundă. Dar autorul are de asemenea tendința să asimileze conceptul de „profunzime" cu acela de organicism sau de perfecțiune, „un raport pozitiv ca acela care ilustrează finalitatea internă a viului, în conformitate cu acordul părților față de întreg care constituie o totalitate" (p. 513). De aici, el tinde să revină la conceptul de „în-sine-pentru-noi" sau de „quasi-subiect", concept care nu este fenomenologic, riguros vorbind, dar care lasă să se întrevadă o ontologie situată între raționalism și personalism (cei doi poli ai existențialismului) și care invită la perspective metafizice. Ele vor apare la sfîrșitul lucrării. Deocamdată, autorul se consacră unei analize atente și sensibile a aptitudinii estetice, pe care o diferențiază de aptitudinea practică și de simțul agreabilului ca și de aptitudinea pentru adevăr și, în sfîrșit, de plăcut (în sensul de obiect al iubirii). Aceasta ridică o nouă problemă, aceea a unei cercetări „critice" privind experiența estetică în măsura în care este comprehensiune sentimentală.

A examina „critic" înseamnă în acest caz a identifica factorii *a priori* ai afectivității, condițiile în care lumea poate fi simțită, adică unele calități afective fundamentale, dar *a priori* relativ la un subiect particular și nu relativ la un subiect impersonal cum era cazul apriorității kantiene. În schimb, ca și *aprioritatea* kantiană, conceptul fenomenologic al „esențelor" vrea să depășească deosebirea dintre subiectiv și obiectiv[51]. *Aprioritatea* afectivă este o lume consistentă și coerentă deoarece își are lăcașul în tot ce este mai profund în subiect, după cum este tot ceea ce este mai profund în obiectul estetic" (p. 554). Vom obține în acest caz seninătatea lui Mozart, violența lui Beethoven, comicul lui Molière etc. Ca subiective și obiective, autorul crede că poate să le atribuie unui mod de a fi, totodată existențial și cosmologic, care comportă o întreagă metafizică. Aceste „categorii afective" sînt ceea ce noi am numit *valori*, dar Dufrenne respinge terme-

nul (p. 573), deoarece din punct de vedere ontologic aceste categorii sînt afirmații, constatări și nu judecăți de alegere. „Grotescul, drăguțul, prețiosul, sînt realități, atitudini ale unui subiect și caractere ale unei lumi, nu sînt valori" (*ibid.*) (procedînd așa el poate confunda valorile, intuițiile paradigmatice cu evaluările)[52]. Ceea ce este sigur pentru autor este că nu se poate face un recensămînt al acestor categorii, dat fiind caracterul istoric, complex și variabil al stării umane (p. 79). Un tablou detaliat al categoriilor artistice ca acela întocmit de E. Souriau nu poate fi considerat ca definitiv (pp. 575, 599). O estetică pură nu poate fi constituită definitiv (p. 601). Ea este o istorie a artei și a gustului în maniera lui Hegel.

§ 121. – ANTROPOLOGIE ȘI ONTOLOGIE

Concluzia la care vrea să ajungă autorul este însă contrariul unui istorism relativist — este o obiectivitate reală a frumosului, o identitate între ce este existențial în om și ceea ce este cosmologic în natură. Arta este serioasă pentru că este adevărată, „pentru că semnificația obiectului estetic depășește subiectivitatea individului care se exprimă prin el" (p. 615). Arta este adevărată „în raport cu ea însăși" (este perfectă) și „în raport cu artistul" (este necesară, spontană, autentică), dar este și în raport cu conținutul, ceea ce nu înseamnă reproducere, mimesis, *adaequatio* a realului, ci lectura expresiei realului (p. 631); realul se exprimă în artă (p. 634)[53]. Acest real este constituit de o pluralitate de lumi estetice care ne sînt revelate de artiști (p. 656). Arta inventează realul (p. 661) sau, dacă vrem, îl anticipează, lucru care este posibil deoarece ea este de fiecare dată produsă de un om „angajat în real și a cărui autenticitate se măsoară prin seriozitatea acestui angajament" (p. 662). Opera de artă are deci semnificația unui document istoric.

Dar autorul face toate eforturile pentru a transforma această concepție antropologică într-o con-

cepție ontologică. Sensul pe care omul îl exprimă nu vine de la om, ci este impus de real: „existența suscită omul pentru a fi martorul și nu inițiatorul acestui sens" (p. 666). Este celebrul concept al lui Heidegger: „Omul este păstorul existenței". Există un acord indiscutabil între om și real: „Trebuie numai să fie pus în seama existenței și nu a omului" (p. 667). Și iată că, după modelul platonician, acordul dintre spiritul uman și lucrurile naturale se află în lumea inteligibilă, în existență, în idei, în *a priori*. Dufrenne adoptă viziunea cosmică a lui Minkowski, dar dîndu-i o interpretare ontologică[54]. Artistul este un instrument al dialecticii existenței: este rezultatul unei finalități obiective care implică un principiu originar metafizic: existența, sau viața, sau natura (autorul folosește acești termeni împreună). „Arta devine o viclenie și artistul un instrument pentru natura care-și caută expresia" (p. 670); „vitalul tinde să se înfăptuiască în conștiință; la fel afectivul... în artă"; „totul se petrece ca și cum în natură, omenescul ar fi nerăbdător să se exprime" (p. 671). *Totul se petrece ca și cum*... O mulțime de fraze din această lucrare încep astfel (este tipul unei fraze celebre a lui Sartre de la sfîrșitul lucrării *L'Etre et le Néant*). În această excelentă lucrare, ontologia nu este însă convingătoare deloc — în legătură cu ea nu s-ar putea vorbi de o „ontologie fenomenologică", ci de concluzia ontologică a unei fenomenologii, concluzie obținută prin procedee de analogie și ipoteză (totuși, fără problematica *als ob* a lui Kant).

M. Dufrenne definește estetica sa o filosofie a ambiguității (după definiția dată de De Waelhens fenomenologiei lui Merleau-Ponty). Eventual am putea să-i reproșăm că este și o filosofie ambiguă. Există întotdeauna o discrepanță între fenomenologie și ontologie, între fenomenologie și existențial. *Categoriile afective* sînt *categorii a priorice* materiale, existențiale, istorice, dar și ontologice, reale ca ideile platoniciene. Percepția estetică este o „privire pură", ea vizează un obiect neutru, „are nevoie de un spectator pur care nu

crede..." (p. 454); dar ea este şi un proces existenţial, in situ şi „privirea (care vizează obiectul estetic) este încărcată de tot ceea ce sînt eu" (p. 501)[55]. Autorul gustă cu deliciu complexitatea problemelor. Lucrarea ne oferă un mare număr de analize pătrunzătoare şi de admirabile descoperiri fenomenologice care atestă o rară capacitate de reflecţie introspectivă exprimată dialectic, capabilă de rezultate foarte importante. Toate acestea ar merita o analiză mai atentă pe care nu o putem întreprinde aici şi care ar antrena poate discuţii aprinse.

§ 122. – MAX BENSE (1910)

Putem considera şi estetica lui Max Bense[56] ca o teorie fenomenologică. Ea este concepută ca o doctrină a spectatorului, ca o doctrină a judecăţii estetice. Principiul său fundamental, dezvoltat într-un scurt tratat din 1954, *Aesthetica*, vol. I, este acela al „obiectului estetic" în măsura în care el aparţine dimensiunii unei *Mitrealität*[57]. În timp ce matematicile oferă mijloace de compozabilitate şi de co-necesitate, arta şi numai arta oferă un mijloc de co-realitate (*op. cit.*, p. 23—24). *Mitrealität* este echivalentul ontologic al „frumuseţii". Prin aceasta, autorul vrea să exprime acelaşi concept pe care, după cum am văzut în paragrafele precedente, l-au susţinut şi alţii. El corespunde raportului *Vordergrund—Hintergund* (§ 105), sau *figură-imagine* (§ 107). El indică un caracter tot atît de real pe cît de imaginar, propriu procesului estetic. Cu alte cuvinte, frumosul nu se *reprezintă* în mod ideal; el este mereu prezent simţurilor noastre sub forma unei materii perceptive. Frumosul depăşeşte realul, totuşi el nu poate subsista decît adus de el (*Aesth.*, I, p. 25). Fenomenul expresiei (Ausdruck) ar fi această transcendenţă a realului prin care o nouă dimensiune mixtă (în acelaşi timp reală şi ideală) — aceea a *Mitrealität*-ului se amestecă cu o reuniune non-omogenă de realuri (linii, sunete, culori, suprafeţe, cu-

vinte). Estetica post-croceană (A. Tilgher, Baratono, Morpurgo-Tagliabue) reliefase, în mod deosebit, această idee în Italia.

Vorbind ca Hegel, frumosul constă în percepţia unei „apariţii" sensibile (*Schein*) în care apar „semne". Trecem astfel de la o concepţie ontologică la un concept semiotic. Bense este unul dintre rarii fenomenologi care au înţeles eficienţa pe care o poate avea pentru estetică folosirea teoriilor lui Ch. Morris.

Putem reduce o operă de artă la elementele sale simple care sînt semne estetice, unităţi semnificante. Astfel sînt „structurile" (lui Cézanne, de exemplu) sau ideogramele (lui Picasso, de exemplu) de care se serveşte uneori pictura. De aici, din aceste elemente semnificative provin aşa numitele *Kunstformen*, sau modul de raportare a ideii la figura sa (*Verhältniss der Idee zu ihrer Gestaltung*), cum le definea Hegel. Tematica lui Max Bense ca şi limbajul său ţin totodată de fenomenologie, de semiotică, de idealism şi de existenţialism. Dacă conceptul de *Mitrealität*, sau dimensiune estetică, avea un caracter fenomenologic noţiunea de obiect estetic ca semnificaţie metafizică, ca „fiinţa care se manifestă în figuri sensibile" are un caracter idealist, iar analiza semnelor şi clasificarea lor are un caracter semiotic, dar prezintă, de asemenea, (fapt singular) referinţe existenţialiste. Fireşte, lucrurile se complică în felul acesta.

Autorul a recurs la două clasificări. Prima (pp. 48 şi urm.) pune în raport *semnele care reprezintă un lucru* şi *semnele care indică un lucru* (*Zeichen für Etwas* şi *Zeichen von Etwas*): comunicarea de obiecte şi comunicarea de existenţe. Ambele pot duce la un rezultat artistic. În primul caz avem procedeul clasic prin mimesis, în celălalt participarea existenţială (*Einfühlung*-ul se apropia de aceasta). Primul procedeu tinde la o *descriere* de obiecte, celălalt la o *interpretare* a vieţii. Autorul adaugă şi un al treilea mijloc: acela al comunicării pure, *formale*. Arta recentă a unor Mondrian, Kandinsky, Max Bill, Van Doesburg etc. oferă un exemplu[58].

Cea de a doua clasificare (pp. 51 și urm.) autorul o împrumută de la Ch. Morris și este aceea care pune în raport semnele *iconice* și cele *non-iconice*. Nu ni se pare însă că autorul a adus aici contribuții demne de a fi menționate. El este preocupat în primul rînd de a justifica arta abstractă din punct de vedere semantic — o artă făcută din semne care au numai un *desemnat* în măsura în care ele se desemnează pe ele înșile, dar care n-au încă un *denotatum*. Am văzut la timpul său că Ch. Morris însuși ajunsese la această concluzie și tocmai în legătură cu arta abstractă. Aici, factorul semantic aproape că dispare. *Farben und Formen fungieren fast wie Realzeichen.* Semnele devin ele însele realitate ontologică, arta nu mai reprezintă obiecte. Ne aflăm în fața unei arte *gegenständlich*, care este ea însăși un eșantion al structurii ontologice a realității. Acest concept va fi în mod deosebit dezvoltat în volumul următor.

În raport cu aceste clasificări, putem deosebi diverși operatori estetici (*Funktoren*). Arta clasică, antică și modernă, transferă realul într-o lume de semne estetice, în funcție de principiul imitației de obiecte sau de amintiri de viață, de *mimesis* sau de *anamesis*. Pentru arta abstractă, dimpotrivă, principiile funcționale sau operatorii sînt cele ale *compoziției:* proporții, simetrie, perspectivă, proiecție etc. Aceste principii erau valabile și în arta tradițională, dar ele erau reliefate complet doar cu condiția de a fi sustrase oricărui raport reprezentativ (p. 66).

Bense insistă asupra acestei dicotomii a celor două principii, imitativ și abstractiv, dicotomie pe care o cunoaștem, fiind făcută celebră mai demult de către Worringer. Primul procedeu are un caracter realist; celălalt, spiritualist. Unul propune o reprezentare a obiectelor, altul este expresia unei existențe. Cel din urmă duce la ontologie. Bense nu are nici o ezitare asupra acestei chestiuni; el își bazează opiniile pe arta abstractă. Dar tocmai faptul acesta ne inspiră îndoieli. Totul în lume, tot ce are o formă, orice fenomen fizic, logic, etic,

practic etc., lasă să se presupună o ontologie, chiar dacă nu este vorba de artă. Incontestabil, fenomenul estetic manifestă *în mod sensibil* structurile ontologice și tocmai aici rezidă, cel puțin de la Platon încoace, sensul estetic al frumosului (*meictón* în calitate de *súmmetron*)[59]. Dar aceasta ne duce tocmai la separarea frumosului estetic de frumosul artistic, așa cum am făcut pînă acum.

Abstracția estetică este divizată de autor în *ideație* abstractă și în compoziție abstractă, prima fiind mai legată de realitatea obiectivă decît cea de a doua (pp. 66—70). Este inutil să mai spunem care din cele două atrage mai mult interesul autorului (p. 163). Corelativul artei abstracte nu este lumea, ci spiritul însuși, conceput în conformitate cu ontologia existențială contemporană. Fundamentul său este *temporalitatea.* Clipa este stadiul existențial estetic. Suspendarea timpului este deci anularea grijii umane (*Sorge*), care este temporalitatea orientată spre viitor. Astfel, conceptul de *dezinteresare*, de *joc* etc. este confirmat prin mijloace moderne. O asemenea artă, conformă cu operatorul „abstracție", va fi o artă eminamente intelectuală. Ea va constitui unul din „cele mai înalte interese ale spiritului pentru conștiință", despre care vorbea Hegel, și ea va putea eluda profeția hegeliană relativă la moartea artei.

Nu am expus încă întregul conținut al primului tratat al lui Bense. El nu este voluminos, dar conține diferite digresiuni cu privire la o mulțime de probleme din plăcerea autorului de a etala referințe științifice și culturale care țin de prețiozitate. Pe de altă parte, opera nu este prezentată de autor ca o activitate sistematică, ci ca un „mozaic de observații și de experiențe" (p. 9). Putem deci spune că este vorba chiar de un mozaic — ciudat și interesant — de elemente fenomenologice, semiotice, idealiste și existențialiste. Concluziile pozitive la care credem că am putea subscrie sînt mai ales cele care rezultă din primele două aspecte, adică: a) obiectul estetic este totodată real și ideal; el aparține dimensiunii unei *Mitrealität* și nu poate face abstracție de vehiculul său sensibil; b) Ra-

portul de *Mitrealität* este chiar acela al semnului — vehicul semnificativ (*Zeichen-Zeichenträger;* terminologia este aceea a lui Ch. Morris), adică un raport semiotic. *Aesthetik* I studiază tipurile de semne estetice; ea insistă în special asupra dicotomiei semnelor *imitative* și *abstractive* care vor da naștere artei clasice și nonclasice. Scopul său este de a teoretiza arta abstractă (*Aesthetik* II va merge mai departe). Dimpotrivă, tot ce are o legătură cu idealismul și existențialismul ne pare a fi mai puțin esențial și, uneori, inoportun. De altfel acest aspect apare foarte redus în *Aesthetik* II din 1956.

Aesthetik II (*Aesthetische Information*) este mult mai scurtă dar mai densă. Prima estetică vroia să fie o estetică a semnelor, cea de a doua se prezintă ca o teorie a „informației" adică a semnificațiilor și ea anunță o a treia, o teorie a „comunicării". Am putea spune că primul volum era aproximativ o teorie sintactică și că acesta este o teorie semantică. Cel de al treilea va fi o teorie pragmatică (*Aesthetik und Zivilisation*), după cum anunță autorul.

Interesul pe care îl suscită *Aesthetik II* începe cu capitolul al treilea, după ce autorul a epuizat anumite considerații generale cu caracter existențialist (cap. I) și idealist (cap. II), destul de sumare. Într-adevăr este destul de greu de a găsi vreun interes în distincția dintre o estetică clasică cu caracter ontic și o estetică modernă cu caracter semantic, după cele ce au fost expuse într-unul din aceste capitole (cap. II). Cînd oare cei vechi au considerat lucrurile ca frumoase în sine, „luna, soarele, vîntul, trandafirul, un parfum, un sentiment" etc. cum scrie Bense, în timp ce modernii consideră ca frumos ceea ce rezultă din semne, din metafore, din metrică, din contrapunct, din perspectivă etc.? (p. 30). Autorul atribuie această distincție lui Hegel, dar o asemenea paternitate este discutabilă. Este adevărat că Aristotel acorda întîietate *mitosului* asupra *lexis*-ului dar mitul, acțiunea, nu erau *lucruri* ci reprezentări: astfel lucrurile frumoase și cele sublime (Pseudo-

longinus) nu erau lucruri „în sine" (*an und für sich gegebenes*). Frumosul era pentru Platon, la fel ca pentru Diderot, ceea ce face să se nască ideea anumitor raporturi. Și nici un gînditor antic sau modern nu a privit vreodată arta prin prizma categoriei frumosului așa cum vrea Bense; toți au considerat-o ca o categorie aparte, cu toate că au asimilat uneori criteriile anumitor arte, mai ales figurative și muzicale, cu criteriile frumosului. În plus, nici unul n-a considerat vreodată frumosul ca o categorie ontică, ci întotdeauna ontologică și nimeni n-a privit vreodată florile sau luna ca frumoase *în sine*. Universul a fost uneori considerat de filosofi ca frumos pentru că nu este un dat ontic ci ontologic, iar lucrurile din univers au fost studiate în funcție ontologică, adică în conformitate cu un sistem de principii. Poate că numai în vreo naivă indicație medievală (*venustus a venis*) s-ar mai putea găsi unele încercări de a acorda frumosului realitate ontică, de a-l considera ca o proprietate inerentă unor anumite ființe (și este probabil abuziv să le dăm o asemenea interpretare); poate numai în concepția despre lume a lui Plotin.

Interesul lucrării lui Bense nu rezidă totuși în aceste considerații generale; el constă, dimpotrivă, în unele considerații particulare în care hazardul este un merit deoarece este vorba de explorarea unor noi domenii. Aici autorul depășește dicotomia acum tradițională dintre arta clasică și arta abstractă. El profită de o distincție epistemologică, aceea care există între cele două concepții *macrofizică și microfizică* ale naturii. Mecanica și optica clasice se serveau de factori obiectivi și evidenți — spațiu, timp, loc, direcție etc. — și se raportau la elemente individuale verificabile. Microfizica modernă, dimpotrivă, nu operează pe obiecte ci pe enunțuri; ea nu identifică lucruri sau proprietăți, ci structuri de ansamblu. Putem spune același lucru despre o „Macroestetică": fie că este figurativă, fie că este abstractă, ea se întemeiază pe corelațiile fizice ale geometriei euclidiene, ale

mecanicii și ale opticii clasice. Dar, alături de ea, putem lua în considerare o „microestetică" care examinează nu numai conținuturile, dar și semnele pure (ritmuri, metrică, raporturi de tonuri, cuvinte, culori etc.) și le consideră nu ca proprietăți ale obiectelor particulare, ci ca momente ale structurii unei serii. Obiectul estetic nu se mai precizează atunci ca o operă de artă; el constă dintr-o modalitate a cunoașterii și în anumite structuri ale experienței (cap. III). În felul acesta, autorul o recunoaște, dispar diferențele dintre artă și tehnică, artă și natură. Nu mai există operă de artă concepută ca un continuum estetic, există numai o suită discontinuă de locuri comune estetice.

Această concepție nu este cu totul nouă pentru noi. Opera de artă nu este decît un vehicul de intuiții lirice discontinui, spunea B. Croce, și tocmai de aceea el a fost considerat în Italia ca părintele unor concepții de viitor. Dar cu jumătate de secol înaintea lui, E. A. Poe își dăduse seama de acest caracter al poeziei și-și pusese problema de a ști cum poate fi atins un maximum de continuitate lirică. Și chiar înaintea lui, de același lucru își dăduse seama Coleridge. Astăzi, atitudinea contemporanilor cei mai extremiști este asemănătoare, dar în același timp foarte diferită: ea constă în a concepe arta ca un lirism pur (*ein auf das Wesentliche reduzierte Kunstwerk*, p. 29), dar totodată în a concepe acest lirism sau expresie pură (echivalentul procesului semnificativ) ca o expresie a procedeelor tehnice sau naturale imediate[60]. Adică, un proces de dis-subiectivare progresivă a artei ar fi în curs. Rămîne de văzut dacă, dincolo de o anumită limită, procesul nu are o incidență asupra esenței însăși a artei (firește, după definiția noastră). După noi, Bense, ca și artiștii pe care îi ia drept exemplu, rămîne în echivocul dintre „estetic" și „artistic" și tezele sale, legitime în ceea ce privește primul aspect, compromit cel de al doilea termen.

Oricum ar fi, problema se pune în modul lui Edgar Poe: este vorba de a obține o operă de artă

care să fie exclusiv artistică în fiecare din părțile sale (p. 39). Pentru autor, ajungem aici de fiecare dată cînd semnul și vehiculul-semn (*Zeichenträger*) coincid, ca în acea „artă concretă" de care vorbește Max Bill[61], sau ca în unele eseuri literare ale Gertrudei Stein sau James Joyce. Acolo, nu numai părțile elementare, dar și întregul are un caracter de semn, iar procesul estetic se reduce la a obține un semn plin, viu, absolut. În acest caz, nu ne mai aflăm în fața unor „obiecte estetice", ci în fața unor scheme cu funcție estetică. Autorul recunoaște totuși că această coincidență a semnului cu vehiculul semnificativ se poate rătăci în două direcții: semnul poate fi reabsorbit în vehiculul semnificativ și atunci vom avea simple semne fizice sau semnale, sau se va produce contrariul și atunci vom avea semnificații pure[62]. Un fenomenolog înclina pentru a doua alternativă (Ingarden); M. Bense o alege pe prima. Dar *Mitrealität*, adică modalitatea estetică, se pierde în ambele cazuri. Vom avea astfel o *reduzierte Kunstwerk*. Dificultatea de a obține coincidența dintre semn și vehiculul semnificativ este dată de legile inverse care regizează procesul fizic și procesul estetic. Pentru legea entropiei toate procesele fizice tind să se degradeze într-o dezordine uniformă și să sporească astfel repartiția lor probabilistă din punct de vedere termodinamic. Procesele estetice tind, dimpotrivă, spre nonprobalism, în măsura în care sînt activități artistice. Primele merg de la structura ordonată spre nonstructură, spre uniformitate; celelalte trec de la dezordine la ordine, la o completare a structurii, a formei și în aceasta constă frumosul. Pentru a avea o identitate între semnul estetic și semnul real sau semnal va trebui să se găsească o structură care să se acorde cu nonstructura materiei, o nonentropie care să se acorde cu entropia.

Neprevăzut, improbabilitate, nonconformitate, înalt grad de ordine structurală, atracție estetică, sînt aspecte ale unui proces unic și acest proces de diferențiere echivalează cu un proces de *infor-*

mație[63]. „Informație" înseamnă a da *formă* și a oferi *cunoaștere*. Diferențierii fizice a unei situații îi corespunde o diferențiere a stării de conștiință, adică o noutate, o informație. Situație diferențiată înseamnă conștiință, semnificație; deci informația comportă în cel mai înalt grad nonprobabilism, distribuție nu întîmplătoare de roluri, organizare liberă, neuniformă, nu comună, ci particulară și originală, așa cum oferă arta.

Aceste teorii bazate pe antiteza *Informație-Entropie* nu sînt incompatibile cu unele teze într-un anumit fel clasice. Estetica privită drept creație, individualitate, originalitate opusă științei care este legitate, uniformitate, probabilitate, previziune, este o teză romantică și, mai recent, bergsoniană. Conceptul de informație privit ca diferențierea unei situații, trecerea de la o stare nedeterminată la o stare determinată este unul din principiile fundamentale ale întregii gîndiri a lui Dewey[64]. În nici unul din aceste cazuri nu a fost atinsă microfizica (nici cibernetica, nici logistica). Înțelegerea acestei individualități sau diferențieri ca „informație" și punerea semnului de echivalență între Informație și Estetică concordă cu ecuația estetică lingvistică a lui B. Croce. Și cădem astfel în același inconvenient. Informația devine o funcție comunicativă atît practică cît și estetică (*Gebrauchsfunktion und ästhetische Funktion*, p. 59). Dar măsura originalității lui Bense apare tocmai aici. Simțim aici că el aparține unei generații diferite și că, în consecință, cultura sa este de asemenea diferită. Croce se străduia să separe cît mai mult posibil limbajul estetic de cel practic sau tehnic. Bense le apropie însă. Pe el îl interesează mai mult asemănările și raporturile reciproce posibile dintre funcția estetică și funcția tehnologică, decît deosebirile (pp. 52 și urm.).

Dacă plecăm de la antiteza cunoscută dintre lumea *estetică* și lumea *fizică*, prima este alcătuită din obiecte individuale, încercate și evidente, cealaltă din raporturi de structură pur calculabile, una fiind o ordine care nu poate fi prevăzută, cealaltă o uniformitate probabilă, una fiind o creație care are un început, ultima o cauzalitate care nu cunoaște decît concluzii (p. 58). Aceste deosebiri ontologice sînt valabile în toate cazurile, atît pentru fizica clasică, cît și pentru cea modernă, atît pentru arta obiectivă cît și pentru cea nonobiectivă. În adevăr, aceste din urmă diferențe sînt diferențe tematice în cadrul deosebirii ontologice fundamentale dintre estetică și fizică și ele prezintă unele corelații evidente. O concepție fizică clasică corespunde unei viziuni estetice obiective: Galileu comenta *Infernul* lui Dante, ilustrînd principiile lui Euclid și Arhimede pe care le întîlnea acolo. La fel, epocii electrodinamicii și teoriilor structurale ale materiei îi corespunde distrucția viziunii obiectelor și a conținuturilor în arta figurativă, mai ales în pictură (p. 62). Dar acestea sînt simple corespondențe tematice. Francastel remarcase deja acest lucru (1950): arta contemporană nu mai datorează formele și spațiile sale reacțiilor umane și percepțiilor naturale ale artistului, ci cunoștințelor sale de tehnică și de fizică. Or, autorul insistă, dimpotrivă, asupra unei noutăți recente: asupra unei posibile conexiuni factoriale dintre semnalele fizice și semnele estetice, în așa fel încît le putem schimba rolul lor obișnuit. Pînă acum, fizica provoca estetica; acum dimpotrivă, avem reducția esteticii în fizică. Se întîmplă însă că procesul estetic (obiectiv, comunicativ) funcționează ca procesul fizic (entropic, probabilist), semnele ca semnale, și arta se raportează la probabilismul fenomenului fizic; într-un cuvînt, productivitatea artistică face loc unui proces natural. Înainte, culorile semnificau, ca mijloace semnificative, un obiect real; acum figurile picturale sînt construite pentru a oferi culorile ca datumuri autonome, ca o realitate degajată de desenul figurativ al tabloului. Astfel, opera de artă îndeplinește un travaliu fizic. Procesul artistic care părea ireversibil, s-a inversat — mergem de la formal la informal. Procesul fizic și procesul estetic devin factori interschimbabili. Acesta este

cazul „picturii concrete" a lui Max Bill și al „tașismului" lui H. Michaux[65].

Aici, compozițiile desenate n-au sens în sine, ele nu sînt importante ca *reprezentări* geometrice sau cromatice etc. Ele vor să facă să apară exact momentul fizic, structura uniformă a elementelor, compunerea lor probabilistă, entropică, — de exemplu funcționalitatea anumitor raporturi de culori etc. Procesul reprezentativ clasic este inversat. În iluzionismul clasic, în mimesisul „phantastiké" platonic sau în *Schein*-ul hegelian, lumea semnelor sugerează mimetic o lume de datumuri, o realitate. Avem aici o iluzie inversă. Vrem să izolăm o structură fizică, un dat natural, pentru ca ea să sugereze „semnificații" sau „expresii". Acest nou frumos natural va crea o iluzie de frumos artistic.

Arta a urmat astfel drumul științei. De la „obiecte" și „proprietăți" ea a ajuns la „constante", structuri și funcțiuni de ansamblu (pp. 70 și urm.). În locul unei arte mimetice sau abstracte, orientată spre *obiecte* și *forme*, se afirmă din ce în ce mai mult o artă care se emancipează de mijlocul semnificativ. A rezultat o „cinetică estetică".

Chiar și modelele procedeelor microfizice ca mișcarea browniană sau moleculară, explozia atomică etc., sînt valabile aici din punct de vedere al structurii. Procedeul artistic se transformă într-un procedeu natural, într-o funcțiune. Dar această condiție de improbabilism, de non conformism, de libertate pe care o pretindem structurilor estetice mai poate fi ea oare salvată? Autorul face aluzie la faptul că procedeele ciberneticii se apropie de deciziile libere ale conștiinței, dar nu este decît o simplă indicație (p. 85). El vede astfel legitimitatea inversării unui raport tradițional: nu mai este vorba de frumosul natural ca o reflectare a frumosului artistic (Hegel), ci viceversa. O asemenea întîlnire dintre fizică și estetică se realizează ca o apropiere dintre mașină și conștiință, tipică pentru civilizația noastră tehnică.

Pe scurt, Max Bense pledează pentru o artă care poate fi „informația" *informalului*, și, în adevăr, arta modernă se îndepărtează de *peras*-ul platonic apropiindu-se de *apeiron*. Dar, după Bense, este vorba de a atinge, la nivelul *haosului*, al informalului și microfizicii, un grad minim de organizare, o oprire a entropiei. Este într-adevăr vorba de o formă pe care o căutăm, dar plecînd de la punctul zero. În adevăr, întreaga artă modernă năzuiește să plece de la zero și deplasează mereu acest punct. Este desigur vorba de o ordine, de o formă, dar astfel ne depărtăm de necesitate, fără a ne apropia de finalitate (raționalitate): o ordine accidentală, cauzală, care nu poate fi prevăzută. *Random Elementele* constituiesc o *Random-Kunst* (p. 85).

Faptul pare absurd dar este totuși vorba de o problemă foarte simplă. Anticii, ca și cei moderni, n-au teoretizat ei în mod naiv arta ca „inspirație", adică un fel de irațional, iar acest irațional ca un sfat misterios ce nu poate fi prevăzut, dat de Muze sau de Zei? Și suprarealiștii n-au explicat-o ei ca un fel de înregistrare a datelor inconștientului? Astăzi, am renunțat la sugestiile Muzelor și chiar la cele ale „eului profund" și am recurs la ajutorul aparatelor cibernetice. Calculele statistice asupra numerelor mari ne dau combinații neprevăzute și totuși regulate. Chiar erorile și distracțiile pot fi calculate. Formele care rezultă se apropie de cele ale materiei la nivelul microscopic, acolo unde materia este supusă principiului entropiei: un haos inform, dirijat totuși de legități. Aceste legi nu mai depind de rațiunea omenească, inteligența individuală, simplul simț comun. Și, totuși, gustul contemporan, mai ales în artele decorative, tinde în mod deschis spre aceste reguli imprevizibile — asimetrice, negeometrice etc. Mașina de calculat oferă astfel artistului ajutorul pe care altă dată îl ofereau Muzele, Apolo sau Sfînta Fecioară.

Aceasta teză este semnificativă, deoarece ea dă o organizare teoretică unor experiențe artistice de dată recentă de care nu ne vom ocupa aici. Rămîi însă perplex în fața acestei probleme; ai impresia pur și simplu că aceste puncte de vedere atît de diverse pretind un schimb elementar între *estetic*

și *artistic*, două concepții stipulative pe care am căutat mereu să le separăm. Nu există nici o îndoială: anumite raporturi naturale, mai ales din microfizică, pot conține noi modele estetice valabile, adică un anumit „frumos". Nu este greu să admitem eficiența lor artistică, dacă nu uităm că arta nu se dizolvă în frumos, este știut. Va fi suficient un exemplu. În cazul celebrelor module de echilibru asimetric ale lui Mondrian, nu fără motiv autorul nu s-a mulțumit să le reprezinte ca atare, ci a căutat să le umple cu numeroase semnificații morale sau sociale pe care ni le amintim cu toții. Aceasta era o încercare de a transforma niște factori „estetici" în factori „artistici". Era vorba totuși tot de o semantică discursivă, adică de un limbaj convențional care se adaugă limbajului estetic și nu de o expresie artistică. Cazul folosirii schemelor de dezvoltare naturală ca funcție artistică, la care a recurs Bense pentru a salva destinul artei amenințată de sumbra profeție hegeliană ni se pare a fi analog. Aceste semne „informale" trebuie să fie interpretabile pentru a fi artă. După părerea noastră, departe de a dezminți profeția lui Hegel, autorul nostru riscă să o confirme.

NOTE
la capitolul XIV

[1] Au fost adunate în volumul *Vita dell'arte*, edit. Minuziano, Milano, 1946. A se vedea de asemenea prefețele la *Orizont și stil* de L. Blaga, trad. ital., Milano, 1946, și la culegerea *Aforismes sur l'art* de K. Fiedler, trad. ital., Milano, 1945, comunicarea *Problemi e principi fondamentali di una estetica filosofica*, Actele celui de-al II-lea Congres Internațional de Estetică, Paris, 1937, pp. 23—26, și raportul *Arte e Socialità* al celui de-al III-lea Congres Internațional, Veneția, 1956. Cu cîțiva ani înainte, în 1924, A. Banfi scrisese, un eseu (*Il principio transcendentale dell'autonomia dell'arte*) care nu apare în acest volum. Pentru bibliografie a se vedea „Aut-Aut", 1958, Nr. 43—44.

[2] A Banfi, *Teoria della ragione*, Milano, 1926, pp. 189—293. Noi am dezvoltat în *Il concetto dello stile*, prima parte, cap. V—VI, un examen critic al gîndirii lui Banfi. Vezi, de asemenea, paginile pertinente ale lui L. Stefanini, în *Arte e Critica*, 1943. Asupra gîndirii lui Banfi în general și a rolului său în cultura contemporană, a se vedea: G. M. Bertin, *A. Banfi*, Cedam, Padova, 1944; E. Paci, *La filosofia contemporanea*, edit. Garzanti, Milano, 1957 și numărul 43—44 citat din „Aut-Aut", ian.-martie 1958, cu eseuri ale mai multor discipoli și bibliografie. Printre aceste scrieri, trei studii asupra esteticii lui Banfi de D. Formaggio, L. Rognoni, L. Anceschi. Cf. de asemenea, G. M. Bertin, *La figura e l'opera di A. Banfi*, în „Il pensiero critico", 1959, Nr. 3.

[3] E. Paci, *Esistenza e immagine*, Milano, 1948; *La mia prospettiva estetica*, Padova, 1953; *Tempo e relazione*, Torino, 1954; *Dell'esistenzialismo al relazionismo*, Mesina, 1958; el este de asemenea din 1954 editorul unei reviste, „Aut-Aut", care publică numeroase eseuri de estetică, cu largă participare internațională. De R. Cantoni, a se vedea *La crisi dell'uomo* (F. Dostoievski), Milano, 1945; Cantoni a publicat începînd din 1952 revista „Il pensiero critico"; L. Anceschi, *Saggi di poetica e di poesia*, Florența 1942; *Raporto sull'idea del Barocco.* Introducerea la traducerea *Baroque*-ului aparține lui E. D'Ors, Milano, 1945. *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo*, 1945. Autorul a realizat și antologii de poezie contemporană: *Lirici nuovi*, Milano, 1943; *Lirica del Novocento*, Florența, 1953 (în colab. cu S. Antonelli); el a condus de asemenea din 1957 o revistă culturală și literară, „Il Verri"; D. Formaggio, *Alain*, Roma, 1953; *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, 1953 și alte eseuri, printre care: *Scienza estetica, e sciensa dell arte*, în Actele celui de-al III-lea Congres Intern. de Estetică, Veneția, 1956; *Giudizio storico e teoria dell'arte nella scuola Vienese*, în „Aut-aut", Nr. 38, 1957; *Max Dessoir e il problema di una scienza generale dell'arte*, în „Rivista di Estetica", III, 1958, pp. 229—260; *Proposte per un estetica fenomenologica*, în „Il pensiero critico", 1959, Nr. 2. De G. M. Bertin, *L'ideale estetico*, Milano, 1949.

[4] Publicație postumă, cu o prefață de D. Formaggio, Milano, 1956.

[5] Vezi cap. V.

[6] Vezi de asemenea M. Geiger, *Phänomenologische Aesthetik*, al II-lea Congres Intern. de Estetică, Paris, 1937 Lucrarea din 1928 a fost tradusă în spaniolă, *Estetica*, Buenos Aires, 1947.

[7] W. Conrad, *Das aesthetische Object*, în „Zeitschrift für Aesth." III, IV, 1904, 1905. A se vedea în aceeași revistă, anii II, III.

[8] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931; *Das aesthetische Erlebnis* (al II-lea Congres intern. de Estetică, Paris, 1937, vol. I, pp. 54—60); *Sur la connaissance de l'oeuvre littéraire* (în poloneză), 1937; *Les différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre d'art*, în „Revue d'Esthétique", 1949, pp. 162—180; *La valeur esthétique et le problème de son fondament objectif*, Actele celui de-al III-lea Congres intern. de Estetică, Veneția, 1956, (editat de „Rivista di Estetica", Torino, 1957, pp. 167—173); *Bemerkungen zum Problem des aesthetischen Werturteils*, Actele Simpozionului intern. de Estetică, Vene-

ţia, 1958 (editată de „Rivista di Estetica", 1959). Numeroase scrieri de estetică ale lui R. Ingarden, profesor la Varşovia, sînt culese sub titlul *Studia z. Estetyki*, 2 vol. Varşovia, 1957, 1958. Asupra ontologiei lui R. Ingarden, vezi A. T. Tymieniecka, *Essence et existence*, edit. Aubier, 1957.

[9] *Das literarische Kunstwerk*, p. 285.

[10] A se vedea *Bemerkungen zum Problem des ästhetischen*, citat.

[11] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esth.*, I, pp. 266—273.

[12] A se vedea de asemenea W. Ziegenfuss, *Die phänomenologische Aesthetic*, Berlin, 1928. Se poate vorbi de procedeul fenomenologic chiar şi în legătură cu A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetic, und Logik des achtzehnten Jahrhunderts*, Halle, 1923; *Aesthetik*, München, 1934; problema Esteticii este pentru el problema formelor stilistice, luate drept modele, *Hochbilder*.

[13] J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, 1940, p. 240.

[14] F. Schleiermacher, *Vorlesungen über Aesthetik*, 1842, p. 55.

[15] Cf. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, pp. 447, 448, 480. A se vedea şi M. Dufrenne, *op. cit.*, pp. 259—266.

[16] Că folosirea conceptului de „reducţie fenomenologică" nu este justificată în acest caz şi că el constituie un echivoc am remarcat-o cînd am vorbit despre ea în *L'évoluzione della critica figurativa contemporanea* („Belfagor", 1951, Nr. 6, p. 622). A se vedea aceeaşi observaţie a lui M. Dufrenne, în legătură cu Ingarden (V. *Phenomenologie de l'expérience esthétique*, 1953, pp. 266—273.).

[17] C. Brandi, *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, 1949.

[18] Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Estetica*, în ACME, Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Univ. di Milano, vol. IV. No. 3, 1951.

[19] Dialogul *Carmine, o della Pittura* a fost primul dintr-o serie de şase consacrate Artelor. Zece ani după acest prim dialog alte trei au fost publicate: *Arcadio, o della Scultura; Eliante o dell'Architettura* edit. Einaudi, 1956, *Celso, o della poesia*, Einaudi, 1957, altele sînt anunţate: asupra Muzicii şi asupra Teatrului. Trebuie spus în acelaşi timp că partea teoretică, aceea care ne interesează, este aproape toată concentrată în primul dialog. Aceasta atenuează regretul de a nu putea vorbi mai pe larg de aceste studii noi, atît de bogate în analize critice, deseori surprinzătoare, chiar dacă sînt cîteodată cam preţioase, dar întotdeauna fără nici o concesie făcută banalităţii: pagini scrise pentru un cititor ideal şi liber. Nu pot fi studiate decît în mod minuţios şi integrîndu-te în dialog, devenind unul din personajele sale. Numai aşa putem verifica adevărul aplicaţiilor principiilor expuse în primul dialog şi demonstra legitimitatea ultimelor apărute. Asupra esteticii lui Brandi, a se vedea R. Raggiunti, *Realtà esistenziale e realtà pura nel „Carmine" di C. Brandi*, în „Giornale

crit. della f. it.", 1950, Nr. 3; E. Garroni, *Arte e vita, Nota in margine all'estetica di C. Brandi*, în „Giornale critico della filosofia ital.", 1959, Nr. 1.

[20] Stephen C. Pepper, *Aesthetic Quality: A contextualistic theory of Beauty*, New York, 1937; *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass., 1945; *Principles of Art Appreciation*, New York 1949; *Work of Art*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1955.

[21] Vezi H. Spencer, *Essays scientific, political and speculative*, 3 vol., Londra, 1931, p. 377.

[22] Cf. S. Pepper, *Types of Objectivity in a Work of Art*, în Actele celui de-al III-lea Congres intern. de Estetică, Veneţia, 1956. A se vedea în legătură cu aceasta, consideraţiile noastre din *Figura e Immagine*, ibidem.

[23] T. W. Adorno, *Dissonanzen*, Gottingen, 1957, p. 56, citat. Această apropiere dintre un empirist-naturalist ca Pepper şi un marxist romantic ca Adorno, este întîmplătoare dar deloc paradoxală. La sursa conceptului de artă al lui Spencer ca un contrast viu (şi de aceea „economic") a fost Burke (empirist şi naturalist dar totodată teist şi preromantic), cu noţiunea sa de sublim. Poate că nici Pepper nu se îndoieşte de aceasta. De asemenea, teoria sa sau ipoteza asupra *Conation*-ului (a se vedea *Observations on Value from Analysis of simple Appetition*, în „Value. A Cooperative Inquiry", prin grija lui R. Lepley, New York, 1949) este asemănătoare cu teoria *tension*-ului şi a diferenţei dintre *pleasure* şi *delight*, a lui E. Burke (*Inquiry*, 1756, P. I, 2—5; P. IV, 3, 6, 19); expusă, bineînţeles, într-o manieră mai metodică, mai ales datorită introducerii principiului experimental (al lui Fechner) al „pragului" conştiinţei. În legătură cu aceasta cf. de asemenea, de S. C. Pepper, *The Sources of Value*, California Univ. Press, 1957.

[24] Hartmann a făcut o aluzie la raportul dintre *real* şi *ideal* al artei în *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*, 1921, cap. 62; o alta la raportul dintre valorile morale şi estetice în *Ethik*, 1926. *In Systemmatische Philosophie in eigener Darstellung*, 1926, cap. IV (trad, ital., edit. Bomprani, Milano) el a dat o schiţă a noii concepţii estetice.

[25] N. Hartmann *Aesthetik*, Berlin, 1953, p. 76 [Trad, rom. de Const. Floru, cu un studiu introductiv de Alex. Boboc, edit. Univers, 1974].

[26] *Fileb.*

[27] *Systematische Philosophie in eigener Darstellung*, 1926 (*Filosofia sistematica*, trad. ital., Bompiani, Milano, 1943, pp. 204—205).

[28] *Op. cit.*, p. 113.

[29] *Op. cit., p. 264.* Asupra acestui subiect cf. un eseu al lui P. D. Stewart, *L'arte o della ambiguità*, în „Rivista di filosofia", Torino, 1956, Nr. 3.

[30] Asupra lui Hartmann şi a lucrării sale *Aesthetik*, vezi F. Barone, *Assiologia e ontologia, Etica e Estetica nel pensiero di N. Hartamnn* (Atti dell'Accademia della scienze di Torino, vol. 88, 1953-54). *N. Hartmann, nella filosofia*

del Novecento, cap. VIII, edit. Filosofia, Torino, 1957; A. Caracciolo, *L'estetica di N. Hartmann*, în „Lettere Italiane", Nr. 8, 1956. Punctul de vedere expus mai sus explică în ce privință nu sîntem de acord cu aceste studii. F. Löw, *L'estetica di N. H.*, în „Aut-Aut", Nr. 23, sept. 1954. În Germania nu s-a scris prea mult asupra esteticii lui N. H. A se vedea: H. Resch, *Aesthetik im Reich der Werte*, în „Zeitschrift für Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft", Nr. 34, 1940; P. Menser, recenzie la *Aesthetik*, în „Kant-Studien", Nr. 47, 1955-56. În Franța: H. Schmitz, *N. Hartmann Aesthetik*, în „Revue internationale de philos.", 1956, Nr. 35. În S.U.A.: E. Schaper, *The Aesth. of Hartmann and Bense*, in „The Review of Metaphysics", dec. 1956.

[31] Vezi G. Morpurgo-Tagliabue, *Profilo gnoseologico di una questione estetica*, în „Giornale critico della filosofia italiana", 1953, Nr. 2. În apărarea tezei contrare, cf. R. Raggiunti, *Analisi del concetto di imagine*, în „Giornale critico della filosofia ital.", XXXI, 1952, pp. 463—483.

[32] Cu atît mai ciudată ni se pare teza propusă de curînd de un tînăr autor (G. De Crescenzo, *Disegno di Estetica, saggio fenomenologico*, E.S.I., Neapole, 1958) în polemică cu noi. El apără concepția mentalistă ca singura legitimă din punct de vedere fenomenologic, dar limitînd-o la arta literară. El recunoaște că toate artele sînt „impure", că ele implică stări de conștiință și de comportament în același timp, așa cum am susținut și noi. Dar face excepție în privința literaturii. Limbajul mental ne-ar oferi stări de conștiință pure, singurele analizabile fenomenologic. Noi am demonstrat, dimpotrivă, că limbajul mental este de asemenea un comportament, la fel ca audiția muzicală sau vederea unei picturi. O poezie știută pe dinafară nu este o simplă poezie, „reamintită", așa cum ne amintim o fizionomie, ci o poezie imprimată (în sistemul nostru mnemonic); nu este o amintire, este un gest. Desigur, în cazul literaturii, operăm cu o *époché* imaginată, sau metaobservativă, mai ușor decît în alte arte; dar și aici o *époché* completă nu se obține decît după aceea, *a posteriori*, într-o „memorie culturală". În măsura în care ea implică fenomenul stil, plăcerea estetică exhibă totdeauna un „comportament". Distingînd un limbaj pur, interior, și un limbaj-comportament, exterior, unul solipsist, celălalt comunicativ, social, aceasta duce numai la deplasarea problemei, și nu o face să progreseze. În adevăr, un limbaj comunicativ nu perfecționează, din punct de vedere semantic, discursul interior; acesta este perfect traductibil în limbaj fizic, fără nici o transformare. Aceasta numai pentru că el este deja un comportament. Desigur, sensul comun consideră drept ideal sau imaginar, nu numai conținutul acestui limbaj, obiectul intuit, ci însuși limbajul. Este un datum de la care fenomenologul trebuie să plece. Dar fenomenologia nu este reducția stărilor conștiinței la fenomene ale conștiinței comune. Cu această rezervă, lucrarea lui G. De Crescenzo, care pleacă de la concepția noastră privind fenomenologia empirică și o dezvoltă cu un angajament foarte serios și deseori foarte iscusit

și subtil, este o lucrare remarcabilă care pune o mulțime de probleme. Esteticianul E. Vivas a insistat recent (1953) în aserțiunea că obiectul poetic se manifestă numai în limbaj. Dar el nu precizează niciodată dacă este vorba de un limbaj ideal, interior, sau despre un limbaj perceptiv (singurul care există, după părerea noastră). A se vedea *op. cit.*, trad. ital.; în special capitolele *L'objet de la poésie* și *Le fondement objectif de la critique*.

[33] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, 1945. Vezi de asemenea *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1942; G. Ryle, *The Concept of Mind*, Londra 1949, ediția italiană, de F. Rossi-Landi, edit. Einaudi, 1955.

[34] Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Figura e immagine*, în Actele celui de-al III-lea Congres intern. de Estetică, Veneția, 1956, pp. 159—167.

[35] Pentru aceste noțiuni, a se vedea *Il concetto dello stile*, edit. Bocca, Milano, 1951, prima și a doua parte și *Estetica*, în ACME, Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell' Università di Milano, vol. IV, Nr. 3, 1951.

[36] De la Longinus la Alison, la Kant, la Novalis, și pînă-n zilele noastre acest principiu a fost întotdeauna recunoscut și totodată niciodată dezvoltat în întregime. Chiar analiza autorului nu constituie decît o schiță.

[37] Am putea vedea o confirmare în teza lui Denis de Rougemont, după care tema principală a dragostei în literatura Occidentului, din secolul al XII-lea pînă azi, a fost întotdeauna dragostea interzisă (*L'Amour et l'Occident*, 1940). Dragostea fericită n-a inspirat niciodată arta. Anticii, sau nu au avut o poezie de dragoste, sau au avut-o, dar pentru cazurile de dragoste înșelată (Sapho), de dragoste vinovată și interzisă (Fedra), de dragoste funebră (*Antologia Palatină*) etc. Asupra dialecticii sentimentelor în artă, a se vedea M. Campo. *La dialettica dei sentimenti e l'estetica*, în „Rivista d'Est.", 1957, Nr. 1 (la fel: *Sull'arte e sulla vita spirituale*, Brescia, 1946).

[38] Pe bună dreptate scria E. Vivas (*L'objet de la poésie*, 1953, în „Creation and Discovery", 1955): „Omul este poet cînd activitatea sa creatoare ne relevează valori și semnificații pe care cultura este gata să le aprobe și să le adopte...". „Poetul dă semnificații și valori, grație procesului creator, și le dă semenilor săi, care acum le pot întrebuința drept modele ideale ale experienței" trad. ital., pp. 168, 172). Dar Vivas concepe *valorile* drept entități preexistente, cel puțin potențiale, drept „semnificații subzistente, care trăiesc în lucrul însuși" (p. 175). Ne este greu să aderăm la această concepție pe care el o definește ca „realism ontologic", dar poate că nu sîntem pe deplin în cunoștință de cauză.

[39] A se vedea: *Di una posibile dialettica della vita morale*, în „Rivista critica di storia della filosofia", 1952, Nr. 2.

[40] A se vedea: *L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'Arte*, în Actele celui de-al XVI-lea Congres național de filosofie, Bologna, 1953, edit. Bocca.

41 A se vedea: *Estetica e sociologia*, în „Aut-Aut", nr. 21, Milano, 1954, *Istanze sociologiche delle dottrine estetiche contemporanee*, în „Filosofia e Sociologia", edit. Il Mulino, Bologna, 1954.

42 Două volume: I, *L'objet esthétique; II, La perception esthétique*, PUF, Paris, 1953. A se vedea şi *Philosophie et littérature*, în „Revue d'Esthétique", 1948, Nr. 3. M. Dufrenne este cunoscut de asemenea pentru o lucrare în colaborare cu P. Ricoeur: *K. Jaspers et la philosophie de l'existence*, edit. du Seuil, Paris, 1947 şi pentru un volum *La personalité de base. Un concept sociologique*, PUF, 1953. A se vedea şi: *Philosophie et littérature*, în „Revue d'esth.", 1948, pp. 283—305; *Intentionnalité et esthétique*, în „Revue philos.", Nr. 79, 1954; *L'expérience esthétique de la nature*, în „Revue internationale de Philosophie", 1955, Nr. 31.

43 Cf. P. Valéry, „Opera spiritului nu există decît în act". (Variété V, p. 309). Dar el privea acest act din punctul de vedere al creaţiei: „Partea esenţială a unei Poetici trebuie să constea într-o analiză comparată a mecanismului... actului scriitorului..." *(ibid.*, p. 292).

44 Se răspunde anticipat, în acest fel, unei obiecţiuni a lui E. Souriau: de ce să alegem frumosul artei şi nu frumosul din natură? Este o alegere, este un act pragmatic social. Oricum problema rămîne. A se vedea discuţia de susţinere a tezei la Sorbona, la 6 iunie 1953, în „Revue de Mét. et de Morale", 1953, Nr. 4. Obiecţia lui Souriau şi a lui Bachelard, în această şedinţă, a fost că punctul de vedere fenomenologic consumatoriu, nu ar permite să se distingă obiectul artistic de obiectul natural, deoarece se neglijează caracterul său de *instauraţie*.

45 E. Souriau, *La correspondance des arts*, pp. 45—72.

46 *Phénomenologie de la perception*, Paris, 1945, v. partea I, cap. IV.

47 *Language as Gesture*, New York, 1952, p. 6.

48 Adoptînd analiza destinată sesizării analogiei şi „corespondenţelor" dintre artele muzicale şi cele plastice, Dufrenne îl urmează pe Souriau (*L'avenir de l'esthétique*, 1929).

49 Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello Stile*, partea a II-a, cap. I şi VII; Epilog, § 2—3.

50 Spunem că este o „reflecţie sentimentală". A se vedea asupra acestui concept, *op. cit.*, partea a II-a, cap. X; partea a III-a, cap. II.

51 Cf. M. Dufrenne, *Significations des apriori*, în „Bulletin de la Société franç. de philos.", iunie-sept. 1955.

52 Dar de curînd, în comunicarea sa (*Valeurs et valeurs esthétiques*) la cel de-al III-lea Congres Intern. de Estetică, M. Dufrenne a adoptat el însuşi termenul *valori*, înţelegînd prin el „esenţiale singulare constitutive ale obiectului", „calităţile afective relevate de operă" (*Actes*, pp. 143—148). A se vedea şi: *La création des valeurs esthétiques*, în Enciclopedia Flammarion, t. 19, pp. 10, 14—15.

53 Este, de fapt, *adevărul* ca „necesitate interioară", „formă bună", „coerentă", analizată mai ales de T. M. Greene (*The Art and the Art of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1940); *adevărul* ca „sinceritate" a artistului (Croce); ca „significance" al operei (Ch. Morris); adevărul ca „penetraţie", „intuiţie" (cf. T. M. Greene, *op. cit.*, cap. XXIII; B. C. Heyl, *New hearings in aesthetics and art criticism*, 1943; trad. ital., 1948, pp. 106—110, 133—138). Analiza esteticienilor empirişti şi cea a fenomenologilor se întîlneşte deseori. Într-un fel, analiza *intuiţiei* artistice şi a corespondentului ei obiectiv la aceştia din urmă este aproape mai fenomenologică decît cea a lui Dufrenne, pentru că este lipsită de orice ontologie (vezi *op. cit.*, p. 108).

54 Minkowski, *Vers une cosmologie*, Paris, 1936. Să ne amintim cîteva fraze ale lui Dufrenne: „Experienţa estetică sugerează *poate* că există în obiect ceva ca o complicitate, şi un răspuns vieţii care ne animă, pentru că este el însuşi un produs al acestei vieţi care traversează artistul şi universul" (*Phénomenologie*, p. 568); „*Poate* nu ajunge să spunem că natura este spusă de artist, şi trebuie spus mai degrabă că natura caută să se exteriorizeze prin el: arta devine o înşelătorie şi artistul un instrument pentru natura în căutare de exprimare" (*op. cit.*, p. 670). Nu este vorba cumva aici, de false probleme?...

55 Vezi observaţiile foarte pertinente ale lui J. Taminaux: *Notes sur la phénoménologie de l'expérience esthétique*, în „Revue philosophique de Louvain", tom. 55, 1957, pp. 93—110. Auspra operei lui M. Dufrenne şi asupra producţiei franceze recente, vezi şi C. Rosso, *Ragguagli sull' piu recente pensiero estetico francese* (din 1950), în „Rivista di Estetica", 1956, Nr. 1. A se vedea de asemenea J.-C. Piquet, *Esthétique et Phénoménologie, à propos de M. Dufrenne*, în „Kantstudien, 1955—1956, 47, pp. 192—218, şi D. Formaggio, *Proposte di un'estetica fenomenologica*, în „Il Pensiero critico", Milano, 1959, Nr. 2. Asupra celei mai recente producţii franceze în domeniul esteticii, a se vedea J.-C. Piquet, *Esthétique en dehors des pays anglo-saxons et d'Italie*, Chroniques de Philosophie, prin grija lui Klibansky, vol. III, Sansoni, Florenţa, 1958.

56 M. Bense, *Aesthetica, Methaphysische Beobachtungen am Schönen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1954, *Aesthetische Information, Aesthetica*, II, Agis-Verlag, Krefeld u. Baden-Baden, 1956. A se vedea şi *Literaturmethaphysik*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1951, şi *Plakatwelt*, ibid., 1952. De semnalat de asemenea pentru înţelegerea gîndirii acestui autor: *Descartes und die Folgen; Rationalismus und Sensibilität*, amîndouă la Argis-Verlag; *Der Begriff der Naturphilosophie* şi *Technische Existenz*, la Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

57 Cf. E. Schaper, care, în opera citată, îl apropie de N. Hartamnn.

58 Deoarece autorul se inspiră din Ch. Morris, putem numi primul procedeu semantic, al doilea pragmatic, iar al treilea sintactic. Dar în mod foarte aproximativ.

59 Platon, *Fileb*, 66 b.

60 A se vedea şi M. Bense, *Literaturmethaphysik (Der Schrifteller in der technischen* Welt, 1951).

[61] M. Bill, *Worte rund um Malerei und Plastik*, Basel, 1947; *Form*, Basel, 1952.

[62] Ceva corcit, între *semn* şi *lucru*, fără să fie sinteza celor două, este lumea obiectelor industriale, publicitare, *Plakatwelt*-ul. A se vedea *Plakatwelt*, Stuttgart, 1952, patru eseuri (*Plakatwelt; der Essay und seine Pressa; Excurs über Expressionismus; Die spirituelle Reinheit des Technik*). Asupra aceluiaşi subiect, din punct de vedere tehnic, a se vedea: J. J. Biegeleisen, *Poster Design*, New York, 1945; *Modern Art in Advertising* (Container Corporation of America), Chicago, 1946; W. H. Allner, *Posters*, New York, 1952.

[63] Autorul aminteşte teoria *informaţiei* a lui N. Wiener, *Cibernetics*, 1949, trad. ital., Milano, 1953 (a se vedea şi *Introduzione alla cibernetica*, Torino, 1953); de C. E. Shannon, *A matematical Theory of Information*, 1948 (a se vedea şi *Prevision and Entropy of Printed English*, „Bele System Technical Journal", I, 1951; *The Redundancy of English*, în „Seventh Conference of Cybernetics", Macy Foundation, New York, 1951); de R. Cannap, *Die logische Syntax der Sprache*, 1942. Se mai poate consulta L. Brillouin, *Principe de négentropie pour l'Information*, Paris, 1953. Asupra teoriilor lui M. Bense a se vedea un articol a lui G. Dorfles, *M. Bense e l'estetica dell'informazione*, în „Rivista di Est.", 1958, Nr. 2. În privinţa cîtorva aplicaţii ale Teoriei informaţiei în domeniul artei, a se vedea: asupra picturii, F. Attenave, *Some Information Aspects of Visual Perception*, în „Psychological Review", LXI, pp. 183-93; Hochberg şi Mc. Alister, *A quantitative Approach to Figural Godness*, în „Journal of Experimental Psychol.", 1953, 46, pp. 361—364; asupra muzicii: J. E. Jungblood, *Style as Information*, în „Journal of Music Theory", II, pp. 24—35; E. Coons şi D. Kraehenbuehl, *Information as a Measure of Structure in Music, ibid.*, p. 127; R. C. Pinkerton, *Information Theory and Melody, în* „Scientific American", 1954, 2. pp. 77—87; L. B. Meyer, *Meaning in Music and Information Theory*, în „Journal of Aesthetics", 1957, XV, pp. 412—424 (ale aceluiaşi: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago Univ. Press, 1956; *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, în „Journal of Aesth.", 1959, XXII). A se vedea şi *Simpozionul: Information Theory and the Arts* (scrieri de R. Arnheim, F. Attenave, D. Kraehenbuehl, E. Coons) apărut în „Journal of Aesth.", 1959, XVIII, Nr. 4, pp. 501—522. În franceză, A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

[64] În special în *Experience and Nature*, 1925, şi în *Logic, Theory of Inquiry*, 1938.

[65] *Pictura concretă* a lui Van Doesburg, M. Bill etc., eliberează formele de orice semnificaţie şi de orice caracter de obiect, iar *Tachismul* distruge chiar şi forma: reduce pictura la elementele simple (culori, pete, puncte...); v. H. Michaux, *Mouvements*, 1951; *Vitesse et temps*, în „Quadrum", 1956, Nr. 3; H. Read, *An art of Internal Necessity*, ibid., 1956, Nr. 1; A. Masson, *Une peinture de l'essentiel*, ibid. 1956, Nr. 1.

XV. DRUMUL SPRE EXISTENŢIALISM

Vorbind despre o estetică a existenţialismului trebuie să rezistăm unei tentaţii speciale. Deoarece întreaga gîndire a autorilor existenţialişti (Kirkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre, G. Marcel etc.) poartă o amprentă literară şi provoacă adesea o reală emoţie poetică şi deoarece aceştia au considerat uneori manifestările artistice ca un vehicul al adevărurilor esenţiale, sîntem tentaţi să considerăm întreaga tematică existenţială ca estetică.

Să precizăm deci, pentru a evita orice echivoc, că ceea ce ne interesează aici nu este acea vagă orientare estetică căreia nu i s-ar putea acorda importanţă decît într-o istorie generală a culturii şi moravurilor, ci tezele avînd legătură cu arta a principalelor doctrine existenţialiste.

În prospectările culturale, fenomenele se ordonează conform anumitor raporturi de cercetare care ţin mai puţin de profunzimea gîndirii cît de eficienţa lor şi de resortul unora din compozantele lor. Aceste cercetări posedă o bogăţie de relaţii care lipsesc analizei sistematice, totdeauna abstractă. De aceea examenul analitic al tezelor existenţialiste va părea totdeauna cititorului mai puţin important decît fenomenul cultural complex căruia aparţin aceste teze. Un asemenea examen îşi pierde tocmai aspectul mai apropiat de „existentie" [1], adică aspectul său istoric şi „angajat". Trebuie să renunţăm însă aici la acesta din urmă. Înainte de a aborda analiza cîtorva autori,

vom trasa totuşi (în paragrafele 123—127) liniile mari ale principalelor episoade ale existenţialismului care au legătură cu estetica. Cu aceasta vom completa ordinea elementară şi monografică pe care ne-am propus să o urmăm[2].

Putem distinge trei forme de existenţialism: un existenţialism de origine protestantă, un altul cu caracter catolic şi, în fine, ultimul, cu tendinţă laică.

§ 123. – EXISTENŢIALISMUL PROTESTANT

Originea existenţialismului urcă pînă la Kirkegaard şi la experienţa sa religioasă. Numim religios simţul sacrului. Este sacru orice simţ al absolutului, al fiinţei faţă de rădăcinile sale. Acest simţ al sacrului a dominat spiritul multor gînditori, dintre cei care au urmat lui Kirkegaard, influenţaţi sau nu de el, dependenţi sau nu unul de altul: teologul Karl Barth ca şi ruşii creştini Leon Chestov, N. Berdiaeff, iar înaintea lor Dostoievski, antihristul Fr. Nietzsche, ca şi profesorii-profeţi Karl Jaspers şi Martin Heidegger. Printre aceştia, personalităţile cele mai originale sînt fără îndoială Kirkegaard, Nietzsche şi Heidegger. Există oare ceva comun în felul lor de a privi arta? Sigur este un lucru: ei au infinit mai multe afinităţi între ei decît cu ceilalţi autori citaţi şi decît cu oricare alt autor contemporan.

Sensul pe care S. Kirkegaard îl acordă termenului „estetic" este cunoscut: la prima vedere, el pare singular şi aproape ciudat, în realitate însă este clasic. Întotdeauna, prin estetic (frumos) s-a înţeles un caracter care se întinde la întreaga experienţă şi care cheamă o satisfacţie. Pentru Kirkegaard[3], „esteticul" este momentul hedonismului conştient, înţelepciunea egoistă, *habere non haberi*, pe care îl identifică cu ironia romantică (teza sa de doctorat a fost un studiu asupra conceptului de ironie). Această stare estetică nu este pentru el pozitivă, ci negativă în raport cu starea etică şi

cea religioasă şi el o simbolizează printr-un personaj: Don Juan. Omul estetic nu se bucură de el însuşi, ci numai de lume, de situaţiile ei schimbătoare. El nu este capabil să se concentreze, el trăieşte clipa care trece, nu are sensul totalităţii, experienţa sa este întotdeauna fragmentară; el este senzualitate şi egoism şi calitatea sa cea mai nobilă, galanteria este un aspect al vieţii imaginare, nu al vieţii reale. El se adresează femeilor în limitele unei convenţii din afara realului (să ne gîndim, în adevăr, la forma cea mai sublimă a galanteriei, *dragostea cavalerească*). Esteticul este deci momentul în care personalitatea este cea mai dispersată şi mai abstractă, este momentul „individului abstract", în mod hegelian. Viaţa de estet îndepărtează omul de menirea sa cea mai înaltă. Este o reducere la finit, la empiric. Este un abandon al infinitului şi al absolutului[4]. Să nu uităm că dacă Kirkegaard manifestă o repulsie pentru estetică, are totodată şi vocaţia ei, fapt confirmat şi de biografia sa[5]. Această ambivalenţă face farmecul paginilor sale cele mai personale, cele din *Enter-Eller* („Sau-Sau"). El simte şi erijează în teorie dispoziţia estetică drept o dispoziţie antireligioasă prin excelenţă: dispoziţie erotică, dispoziţie înnăscută a naturii împotriva spiritului. Arta care exprimă în modul cel mai viu această stare este muzica (ne gîndim la muzica expresie a acelui *Wille* schopenhauerian). Numai Mozart putea reda figura lui Don Juan. Multe din splendidele pagini din „Sau-Sau" sînt consacrate acestei opere mozartiene[6]. În general, muzica exprimă qvintesenţa esteticii, elementul erotic, antireligios, demoniac[7].

Ce poate fi mai nietzschean? Pentru Nietzsche, muzica este expresia dionisiacului, este arta care redă sensul tragicului, dar al unui tragic vesel, galant, aproape un fel de frivol sublim. Într-un chip mai puţin fericit decît Kirkegaard, Nietzsche se referea la muzica lui Bizet. De curînd, romancierul Thomas Mann a evocat figura lui Fr. Nietzsche sub trăsăturile unuia dintre personagiile sale,

Adrian Leverkühn, un muzician în căutarea unei arte „ironice" în forma dodecafoniei[8].

Prin concepţia sa despre voinţa de putere, Nietzsche a influenţat în mod cert cultura şi, în consecinţă, estetica contemporană, în felul unui afluent al vastului curent al naturalismului revărsat cu începere de la sfîrşitul secolului trecut. Dar faptul nu înseamnă că acesta a fost aspectul său cel mai autentic şi că, mai ales astăzi, în aceasta rezidă semnificaţia sa cea mai vie. Sensul, drama vieţii lui Nietzsche constă în negaţia tuturor acestora, constă în faptul că el presimţea şi anunţa nihilismul contemporan, în sensul în care toate valorile se golesc de raţiunea lor de a fi. Hegel îşi construise dialectica pe „forţa negativului". De atunci negaţia s-a deslănţuit în spiritul contemporan. Dar faptul că un autor putuse să conceapă acest rol al negaţiei înseamnă că toate valorile pozitive tradiţionale erau putrede şi viermănoase. Denunţarea declinului valorilor făcută de Nietzsche este echivalentul denunţării obstinate a creştinismului mondan al Bisericii luterane daneze întreprinsă de Kirkegaard. Noul cult nietzschean al lui Dionisos este inversul cultului lui Cristos al lui Kirkegaard, dar nu contrariul său. Grosso modo putem spune că optimismul lui Nietzsche este pesimismul lui Kirkegaard „à rebours".

Partea slabă a acestei gîndiri este tocmai aceea că valorile pozitive rămîn mereu valori negative inversate, construcţii, o *răsturnare de valori*[9]. Cînd el scria în 1883: „Toţi zeii sînt morţi, acum vrem să trăiască supraomul", el substituia valorilor devalorizate o nouă valoare pozitivă (afirmaţia vieţii) nu totuşi descoperită şi revelată, ci căutată şi voită. Împotriva acestui concept subiectiv, activ, instrumental, al valorilor protestează şi reacţionează Heidegger în scrisoarea sa asupra umanismului[10]. Atitudine „umanistă" înseamnă a forma în mod subiectiv valori umane şi a le considera ca esenţe ale realului. Este vorba de o atitudine antropomorfică, atitudine care este o prevaricaţie a fiinţei. Fiinţa nu este conformă sau opusă crite-

riilor noastre de valoare şi nu este datoria omului de a stabili aceste criterii. Fiinţa este revelaţie, descoperire, deschidere, un act de umilinţă şi nu de orgoliu. Orgoliul este specific Metafizicii, care constă în a stabili în mod subiectiv o *esenţă* a lucrurilor şi de a regla pe această măsură actualitatea acestor lucruri, *existenţa* lor. Fiinţa „este" pur şi simplu, ca pentru Parmenide, şi se revelează omului prin limbaj. Limbajul prin care se manifestă revelaţia este poezia. În acest sens, spune Heidegger în mod figurat, limbajul este „casa fiinţei". Poezia (a poetiza = *Dichtung*) este limbajul originar al lucrurilor, în sensul în care lucrurile se spun, se impun (*Diktat*), nu sînt spuse. Arta nu este o stare sufletească a artistului, este o anunţare a lucrurilor săvîrşită de către artist[11].

Astfel, estetica este indisolubil legată de metafizică. Dar Heidegger respinge asemenea termeni; el numeşte pe una *Poezie*, iar pe cealaltă *gîndire*. Estetică şi Metafizică sînt activităţile subiective, umaniste, corespondente pe care el le respinge. Nietzsche a fost ultimul dintre marii filosofi umanişti. Prin aceasta, M. Heidegger se desparte de el. Sub alte aspecte însă, şi tocmai în legătură cu arta, el rămîne foarte aproape de Nietzsche[12].

Şi Nietzsche şi-a dat seama că adevărul (fiinţa) nu poate să se manifeste fără a se trăda. În felul acesta Wagner a sesizat sensul cel mai profund al tragicului, acela pe care l-a văzut şi Nietzsche, dar cînd l-a exprimat, acest dionisiac s-a înseninat sub forme apolonice: dionisiacul pur ar fi insuportabil pentru om. Acesta este sensul profund al celebrei dicotomii a lui Nietzsche, care ar fi altfel banală, o biată reluare a milenarei dispute dintre poezie şi arte, dintre sublim şi frumos, iar azi între muzică şi artele frumoase. Dar la această dicotomie, ca să spunem aşa, primară, se adaugă o alta: aceea dintre adevăr şi minciună[13]. Nu numai că tragicul se calmează în armonie şi frumuseţe, dar uneori, el trebuie să se „banalizeze" devenind *ficţiune*, *efect*, iluzie psihologică. După Nietzsche, exemplul cel mai celebru al acestei decadenţe, îl găsim în antichitate la Euripide, iar

pentru moderni la Wagner[14]. Cine citește astăzi pe Heidegger recunoaște multe analogii între cele două dicotomii și dubla dialectică ontologică ce se regăsește de-a lungul întregii sale gîndiri: între revelație și disimulare (*Verborgenheit, Unverborgenheit*) a adevărului și între existența autentică și cea neautentică a omului. În felul acesta Heidegger este mai radical și de asemenea mai ambiguu decît Nietzsche. Acela se revolta împotriva minciunii și s-a detașat suferind de Wagner, denunțîndu-l ca pe un mare comedian, un Cagliostro al muzicii[15]. Heidegger însă acceptă ca omul să trăiască în nonautenticitate și ca adevărul să fie considerat totodată ca o revelație și ca un secret, ca o istorie care este un șir de erori. Ei au însă în comun sensul actualității artei. Arta este revelația adevărului și iată că cu cît adevărul traversează o criză, cu atît mai obsedantă devine problema artei. Iar noi trăim azi în epoca nihilismului, în „Crepusculul zeilor", pentru Nietzsche, — în secolul în care „zeii au dispărut și în care nu a mai rămas decît noaptea" pentru Heidegger[16]. Acesta este timpul în care opera poeților are cea mai mare valoare. „În timpul mizeriei — ca în versurile lui Hölderin (*Brot und wein*) atît de scumpe lui Heidegger — preoții lui Dionisos, poeții, sînt cei care rătăcesc dintr-o țară în alta, în noaptea sfîntă, pentru a ține omenirea trează". Kirkegaard și Nietzsche și chiar Heidegger au vrut să fie poeți în acest sens. Și au fost.

§ 124. – EXISTENȚIALISMUL CATOLIC

Dacă introducerea culturală la estetica existențialistă de sursă protestantă a necesitat un discurs destul de confuz, nu va fi același lucru cu existențialismul catolic, deoarece în acest domeniu nu există o estetică în sensul unui angajament original. Grupul francez al *Filosofiei spiritului* (*Philosophie de l'exprit*), care constituie aripa catolică a existențialismului, nu s-a oprit asupra acestui subiect. Referințele la artă nu lipsesc din scrierile

lui Louis Lavelle, Robert Le Senne și Gabriel Marcel, dar ele rămîn ceva marginal, oscilează între o recunoaștere a „esteticității" întregului univers, sau *pancalia*, datorită unui moment de „esteticitate" intrinsecă oricărui act de cunoaștere care se produce ca urmare a unei neutralizări sau opriri a timpului (Lavelle) și o afirmare a caracterului privilegiat al experienței „artistice" cu privire la Absolut: „Creația artistică este un exemplu privilegiat în care aprehendăm în chiar perfecția finitului un infinit prezent"[17]. Arta este o mărturie a domniei spiritului: în artă, sensibilul nu mai este un obstacol, ci o solicitare spre valoare[18]. Nimeni nu ar putea contesta asemenea declarații, dar ele se pretează unor numeroase interpretări în momentul în care vrem să trecem la practică. G. Marcel care a integrat întotdeauna activitatea filosofică în activitatea teatrală, a luat fără îndoială parte într-un mod mai direct și mai activ la experiența estetică și totuși, după știința noastră, nici el n-a adus vreo contribuție eficientă la problematica modernă a artei.

Acest curent al existențialismului care pretinde a descinde din Pascal și își are precedente la Blondel, este de inspirație augustiană, dar am putea spune că mai ales în ceea ce privește concepția frumosului și a artei, el se apropie mai mult de concepția tradițională, întinerită în ultimul timp, a esteticii tomiste. În adevăr, această concepție este rezumatul și organizarea unei experiențe doctrinale foarte amestecate și cu grijă elaborată care se întoarce la Sf. Augustin. Distincția, făcută de noi mai sus, între frumos și artă la Lavelle, oricît de puțin dezvoltată ar fi, este de fapt un amestec de tomism și augustianism. Vom întîlni însă un interes mai specific, mai metodic și mai imediat modern pentru problemele artei, capabil să ducă la rezultate importante, sub unele aspecte, la unii scriitori foarte apropiați de cei citați mai înainte, dar foarte deosebiți sub alte aspecte, și anume la scriitorii spiritualiști italieni care aderă cu toții sub o formă oarecare la *o filosofie a persoanei.*

§ 125. – ESTETICA NEOTOMISTĂ

Ajungem acum la problema esteticii tomiste recente. Dar subiectul ar necesita o discuţie foarte lungă şi complexă, şi asta din două motive pe care invocîndu-le ar însemna totodată şi să evităm şi să angajăm această discuţie.

Prin reluarea studiilor tomiste, datorită activităţii universităţii din Louvain, a crescut în ultimii ani şi interesul pentru doctrinele scolastice privind frumosul şi arta, după cum au fost făcute şi diverse încercări pentru a deduce din principiile tomiste o teorie estetică modernă. Să ne mărginim la cele mai cunoscute. Între 1920 şi 1930 au apărut trei lucrări principale: Maurice de Wulf a scris *L'oeuvre d'art et la beauté* (Edit. Alcan, Paris, 1920), Jacques Maritain, *Art et scolastique* (Edit. Ruart et fils, Paris, 1922, ediţia a 3-a, 1955), Edgar de Bruyne, *Esquisse d'une philosophie de l'art* (Edit. Dewit, Bruxelles, 1930). Toţi aceşti autori, mai ales primul şi ultimul, sînt eminenţi specialişti în filosofia scolastică; tezele lor teoretice sînt deci legate de hermeneutica lor. O estetică tomistă nu poate face abstracţie de principiul fidelităţii faţă de texte. Or, din ansamblul de texte diverse pe baza cărora se construieşte de obicei o estetică tomistă se poate deduce o întreagă estetică scolastică: un amestec de noţiuni tradiţionale al căror mod de elaborare nu trebuie uitat. Foarte adesea, termenii scolastici sînt generici şi ambigui deoarece aveau de fapt mai multe sensuri, erau nişte formule bogate, cu toate sensurile anterioare puse laolaltă, sensuri din care fuseseră deduse. Aceste semnificaţii multiple erau folosite pe rînd, în conformitate cu vederile diverselor sisteme ontologice.

Izvoarele aproape întregii estetici scolastice se găsesc în cîteva indicaţii date de Aristotel: *ordinea, proporţia, mărimea exactă* erau stipulate ca fiind principiile frumosului, fie că era vorba de o figură matematică (*Metafizica*, XIII, cap. 3, 1078 a), fie de un poem (*Poetica*, VII), de un stat politic (*Politica*, VII, cap. 4), sau de corpul omenesc (*Etica Nicomanică*, IV, 7) etc. De aici provine triada pe care o vom întîlni apoi în *Liber de Sapientia, mensura, numerus, pondus* difuzată de Sf. Augustin şi devenită baza a tot ce s-a numit estetica „sapienţială". Pe această bază, principiile frumosului sfîrşesc prin a coincide cu acelea ale fiinţei; *mensura, numerus, ordo* au devenit *integritas, proportio, claritas*. De aici, se urcă la *quantitas, qualitas, ratio*, şi în fine, la *causa efficiens, causa formalis, causa finalis* (Alexandre de Hales). Interpretările succesive ale lui Aristotel au suferit apoi diferite influenţe. În *Poetica* sa cele trei criterii citate acţionează în acelaşi fel: criteriul *măsurii* cu „unităţile de timp şi de loc", acela al *proporţiei* cu consideraţiile asupra „peripeţiei" care trebuie să fie simplă şi armonioasă, iar cel al *ordinei* (care vrea să spună semnificaţie) cu criteriul „firescului" (vraisemblance). La Platon însă, dimpotrivă, criteriul proporţiei (*orthotaton*) era acela care prevala, iar la Pseudo Longinus era acela al măsurii (marele, *mega*), pe cînd la Plotin ordinea (ca *lumen rationis, claritas*). Dar, în Evul Mediu, *claritas* este cînd „lumen manifestans" raţional (semnificaţie), cînd lumină fizică, culoare „debita coloris claritas", cînd spirit ceresc, glorie divină. Influenţele menţionate şi noile interese teologice acţionează în tezele scolastice în aşa fel încît termenii devin polivalenţi. Asistăm, de exemplu, la suprapunerea dintre sensul propriu estetic al frumosului şi sensul ontologic. Este frumosul transcendental? Este el astfel ca Frumos, sau mai degrabă ca Unul, sau ca Binele? În textele Sf. Toma, *transendentalia* sînt de obicei *unum, verum, bonum*. Mai putem atunci vorbi despre frumos ca despre ceva „transcendental", adică despre un principiu al realului? Vom putea spune că frumosul este „etiamsi a nullo cognoscatur" (aşa cum apare din *De Pulchro e Bono* a lui Albert cel Mare) sau că este un simplu raport de cunoaştere, cum apare dintr-un pasaj al Sf. Toma (*pulchra sunt quae visa placent*)?[19].

Aceste probleme de hermeneutică istorică şi încă multe altele îi separă pe interpreţi şi condiţionează

noile perspective ale unei estetici tomiste. În domeniul hermeneuticii, numele care trebuie menționate, pe lîngă autorii citați, sînt numeroase[20]. Acesta este primul motiv care face ca un expozeu critic al tomismului recent să fie foarte complex. Principiile nu sînt fixate într-un mod simplu și unitar și de aceea tezele pe care autorii le deduc din ele sînt heterogene și încîlcite.

Un alt motiv de complicație este faptul că, pe lîngă o estetică tomistă catolică modernă, există și o adaptare laică a esteticii tomiste. Pentru un anumit timp, școala din Chicago, despre care am vorbit, s-a numit tomistă, deoarece se reclama totodată de la Aristotel și de la aristotelismul scolastic. Recent, unul din cei mai ciudați scriitori de limbă engleză (și poate unul din cei mai îndrăzneți), irlandezul James Joyce, proclama teze estetice minuțios și inteligent tomiste[21]. Or, se întîmplă, în mod paradoxal, că scriitorii neoscolastici sînt adesea mult mai puțin fideli textelor Sf. Toma și spiritului său aristotelic decît scriitori ca Fergusson, McKeon sau Joyce.

Printre teoriile catolice tomiste, prima care trebuie a fi semnalată în ordine cronologică este aceea a lui Maurice De Wulf, *L'oeuvre d'art et la beauté* (Louvain, Paris, 1920). Preocuparea filosofiei artei la începutul acestui secol era de a individualiza activitatea estetică specifică. Pentru De Wulf, arta este expresia frumosului, frumosul este unum-multum, organicismul, dar aceasta în funcție de capacitatea subiectului. Frumosul este subiectiv, un transcendental în sens scolastic. Activitatea estetică este o sinteză de intuiție sensibilă, imaginație, inteligență, emoție — ea constă deci într-un echilibru armonios al facultăților. Legile duratei, intensității, armoniei, puse în lumină de estetica experimentală sînt condițiile sale, totodată obiective și subiective.

De Bruyne, principalul istoric al esteticii scolastice[22], se apropie și el de această concepție[23]. Intuiția estetică este jocul tuturor facultăților omului, *sinteză instinctivă* în care inteligența organi-

zează toate facultățile sensibile, asociative și afective. De Bruyne a fost influențat în primul rînd de teoriile estetice contemporane, de la Bergson la Lalo, de la Utitz la Croce, pe care îi citează cu multă competență. El deosebește, în special, împreună cu Utitz, un moment *estetic* și un moment *artistic*, ceea ce stă în conformitate și cu textele Sf. Toma care, ca toți scriitorii Evului Mediu, făcea deosebirea dintre frumos, cunoaștere a esențelor inteligibile și artă, *recta ratio factibilium*, operație artizanală — frumosul fiind înzestrat cu finalitate internă, intransitivitate, iar arta cu finalitate externă, ulterioritate. Pentru De Bruyne, caracteristica cunoașterii estetice este dezinteresarea, autonomia, iar aceea a cunoașterii *artistice*, tendința spre un scop, spre o valoare. În artă, artistul explică intenții religioase, morale, patriotice etc. (cf. *Darstellungswert* al lui Utitz). Apropiindu-se apoi întrucîtva de Worringer, el deosebește o creație *fizioplastică* (impresionistă, naturalistă) și o creație *ideoplastică* (expresionistă, schematică, simbolică)[24]. După cum am spus, el se înfruptă din toate doctrinele cu intenția de a ajunge la o sinteză care să armonizeze și să echilibreze adevărurile parțiale conținute în fiecare sistem, mentalitatea scolastică sincretistă și structurile doctrinale ale tomismului pretîndu-se la aceasta.

O altă estetică care a avut un și mai mare succes, a fost aceea a lui Jacques Maritain[25]. Popularitatea doctrinei sale este însă proporțională cu îndepărtarea de o riguroasă interpretare a textelor. Și aceasta, cel puțin referitor la două puncte. *Apprehensia* estetică este pentru el un act de intuiție intelectuală, adică o cunoaștere non abstractă, dar singulară, o intuiție a esenței sesizată direct în sensibil; el o definește ca un *„sens intelligencié"*. În afara spiritului tomist (în legătură cu acest subiect a se vedea E. de Bruyne și U. Eco, opere deja citate). Maritain face totodată o sinteză între doctrina tomistă a frumosului și cea a artei: artele frumoase se manifestă în domeniul activității omenești ca avînd frumusețea drept

obiect, dar frumosul este splendoarea formei înțeleasă într-un chip anume: forma nu ne descoperă în întregime esența lucrurilor deoarece această esență este ascunsă în transcendența lor; ea ne orientează deci către insondabila adîncime a misterului. „A defini frumosul prin strălucirea formei înseamnă a-l defini în același timp prin strălucirea unui mister" (*Art et Science*, p. 45; cf. *Situation de la poésie*, 1938). Avem de a face cu un concept mai mult neoplatonic decît tomist.

„Misterul" lui Maritain are în realitate un caracter mai mult psihologic decît ontologic[26], el trimite la un domeniu inepuizabil de semnificații posibile, pe care le oferă o artă simbolică, abuzivă. Aceasta nu ne împiedică să vedem în acest concept o anticipare a ideii de ființă ca un mister, ca un secret, concepție care va juca mai tîrziu un atît de mare rol în gîndirea estetică a lui Martin Heidegger.

§ 126. –EXISTENȚIALISMUL LAIC, PREDECESORII SĂI. DEZORDINE ȘI LIRISM

Folosim termenul „laic" deoarece este comod și eficient pentru o privire de ansamblu. Ar fi fost poate mai bine să vorbim de un existențialism *umanist*. Uneori, vorbindu-se despre el, i se mai spune și existențialism *negativ*. În timp ce forma protestantă a existențialismului ducea la Dumnezeul Vechiului Testament, sau la Supraom, ori la Ființă, iar forma catolică la Absolutul teologic, la *Ens realissimum*, existențialismul laic nu duce la nimic. Ceea ce are el pozitiv este libertatea umană ca negație, ca sfidare a Ființei.

Acest curent care este cel mai recent, pare să fie reprezentat numai de J. P. Sartre și de scriitorii care i-au împărtășit ideile. El nu este un episod sporadic al epocii de după cel de al doilea război mondial și nici un lăstar al existențialismului lui Heidegger, deoarece are rădăcini mai adînci și destul de îndepărtate. Astfel, ni se pare că-l putem apropia de: 1) unele aspecte ale revoluției artistice

de dată recentă și 2) de unele curente contemporane ale unei revolte mai puțin artistice cît umaniste, cu toate că, în fond, generic literară, ca Dadaismul și suprarealismul. Există totuși unele importante deosebiri.

Transformările artei în epoca contemporană este un subiect prea complex pentru a putea fi tratat în grabă aici. Nici din punct de vedere estetic examenul nostru nu va putea fi decît foarte general. Vom da deci numai o indicație sumară.

Am putea spune: lucrurile au mers de la sine pînă în momentul în care arta a fost considerată ca un *prodesse* sau un *delectare*, fie raționalistă, fie hedonistă, ca o cunoaștere sau o emoție, ori ca o combinație a ambelor, adică pînă în secolul al XVIII-lea. Dificultățile au apărut odată cu începutul a ceea ce vom numi estetica paradoxului, a cărei primă manifestare, vagă dar strălucitoare a fost aceea celebră a lui Diderot. Au venit apoi cele patru paradoxuri transcendentale din Analitica frumosului a lui Kant. Două experiențe foarte diferite și distincte, dar ale căror rezultate au sfîrșit, cu timpul, prin a se întîlni[27].

În adevăr, de la Kant au împrumutat formaliștii herbartieni atitudinea antihedonistă: ostilitatea față de *caracteristic* și față de *agreabil*. Dar, în același timp, ei au acceptat o specie de hedonism superior, jocul facultăților, exercițiul spontan al aptitudinilor imaginației și inteligenței. Valorificarea kantiană a calităților spontane ale spiritului, regularitatea liberă, armonia finalității formale subiective, *inneres Gefühl eines zweckmässigen Zustandes des Gemüts*, erau desigur moduri de satisfacție. La fel cu apercepția unui ansamblu de raporturi simple proprii herbartienelor (Zeising, Hanslick, Fiedler).

Tot de la Kant a pornit și Novalis, discipolul lui Reinhold[28]. El a dezvoltat noțiunea de „idee estetică", de imagine care nu poate fi expusă într-un concept, și a făcut aceasta într-un chip atît de îndrăzneț, încît a ajuns să o transforme în ceva aproape de nerecunoscut. Facultatea imagi-

nației de a se prelungi fără a fi reductibilă la vreun concept, a devenit pentru el ceva asemănător cu visul[29]. Nu era vorba de fantasmagorii și de halucinații ca la Jean-Paul, ci de variații feerice, de interminabile *Märchen* care tindeau spre simbol: „Povești asemănătoare cu visurile, fără coerență logică, dar cu asociații, ca visurile..., poeme doar armonioase pentru auz, alcătuite din cuvinte frumoase, dar fără semnificație sau coerență, nimic decît cîteva strofe inteligibile ca niște fragmente de lucruri foarte diferite. Adevărata poezie poate avea cel mult un sens simbolic în ansamblu și să producă precum muzica un efect indirect"[30]. Pe de altă parte, această poezie care este în întregime un apel la irațional, are o riguroasă raționalitate tehnică: a reda infinitul prin finit este o operație care presupune reflecția. Numai printr-o inteligență lucidă, printr-o exactitudine metodică și o conștiință ironică, poate romantismul ajunge la această fuziune infinită, la această evaziune dincolo de limitele care înseamnă pentru el poezia. Și iată noul paradox, care fusese înainte paradoxul lui Diderot. Diderot proclamase: „Poeți, fiți obscuri!" și în același timp ceruse artistului (și în acest caz, actorului) „multă inteligență", deloc entuziasm, dar „perspicacitate și nici o sensibilitate". De aici provine programul lui Coleridge, al unei „puteri a imaginației sintetice și magice... pusă în acțiune de voință și de inteligență" (*Bibliographia Literaria*, cap. XIV); de aici, halucinația obținută matematic de Edgar Poe; de aici, în sfîrșit, „frumusețea, produs al rațiunii și calculului", „fantezia, cea mai științifică dintre toate facultățile" a lui Baudelaire[31]. În cel mai autentic curent al esteticii romantice este ușor să recunoaștem desfășurarea a ceea ce am numit estetica paradoxului, proprie veacului al XVIII-lea.

După Baudelaire, în poezia recentă, faptul a antrenat unele consecințe ciudate care s-au extins de la poezia lirică și la alte arte — pictură, sculptură, muzică. Poezia are acum un „sens", dar nu mai are în mod necesar o semnificație — este

formă și forma implică un *ton*, o *dimensiune*, mai degrabă decît un conținut. Acesta este secundar. Poezia este limbaj, dar fără semanticitate sau cu o semanticitate *sui generis*. De aici provine caracterul artei contemporane de a fi, am putea spune, ca și alte activități contemporane, un episod de formalism transcendental; scopul artei, obiectul său este chiar metoda sa.

Aproape același lucru s-a petrecut, în modul știut, cu morala kantiană. Acum și poezia năzuiește să devină autonomă și „să nu asculte de altă normă decît de forma legislativă a propriilor sale maxime"[32]. Conținuturile vor fi deduse din formă. Arta a fost întotdeauna un refuz al tendințelor obișnuite, o „distrucție psihologică"[33]. Dar acum, acest *mod* de a fi al poeziei a devenit scopul său conștient, misiunea sa. Conținutul efectiv al poeziei devine evitarea conținuturilor, eliberarea de empirism, evaziunea, refuzul obișnuitului, căutarea „Necunoscutului" (Rimbaud), excluderea realului banal, aspirația spre absență, spre nimic (Mallarmé). Conținut este acum voința formală însăși, „alchimia cuvîntului" și, în ultimă analiză, jocul gîndit de metafore folosite într-o accepțiune extrem de formală: o pură combinație de sunete sau pure asociații evocatoare (nu în felul metaforelor clasice, contribuții la o semnificație organică). În consecință, ultimul conținut este tocmai distrugerea oricărui conținut, este acel „Necunoscut", acel „Nimic" care coincide cu operația de a elimina treptat conținuturile[34]. Această ideelimită este exact contrariul *péras*-ului platonic, al măsurii, al definitului, al formei; este opusul său adică — *apeiron* — indefinitul, nedeterminatul. Iată deci noul paradox estetic: obținerea, prin formă sau prin emergența haosului și a distrugerii acestei forme, întoarcerea la haos. Fiecare poem al lui Rimbaud[35] sau al lui Mallarmé[36] fie tumultuos, fie calm, nu este decît un mod de a confunda și a șterge contururile lucrurilor pentru a obține o impresie de mister[37]. „Poetul ar defini cantitatea de necunoscut trezindu-se în timpul său în sufletul universal" (Rimbaud, *Lettre á P. De-*

meny, 15 mai 1871). Rețeta lui Mallarmé era tocmai de „a adăuga un pic de necunoscut".

Un Poe, un Baudelaire, un Rimbaud, un Mallarmé aveau o orientare poetică comună, transmisă de la unul la altul și perfecționată treptat[38]. Mallarmé i-a dat expresia cea mai caracteristică, cu toate că documentele referitoare la acest subiect nu merg dincolo de cîteva declarații generice și fragmentare. Pe scurt, pentru el, tema și criteriul poeziei este absolutul, iar absolutul este un *indeterminat*, iar modul riguros în care se precizează acest indeterminat este *neantul* — distrucția oricărei determinări intelectuale. Aluzia, muzica sunetelor și muzica conceptelor, jocul fonetic și semantic, sugestia ermetică, sînt caracteristice pentru gustul secolului al XIX-lea care se află la originea celei mai curente producții contemporane. Am spus mai înainte că, un asemenea „indeterminat", puțin stil *liberty*, este opus conceptelor clasice de *peras* și de *metron*. Dar nu trebuie să le reducem la o tradiție elenă a sublimului și nici măcar la o concepție neoplatonică a divinului. Acestea din urmă sînt axate pe subiectivitate, pe persoană. Aspirația spre impersonalitate, spre o experiență dizolvată este, dimpotrivă, caracteristica poeticii unui Rimbaud sau unui Mallarmé, ca să nu mai vorbim de cei mai recenți. Idealitate, abstracțiune, transcendență, infinit, nelimitare, absolut, toate acestea ajutate de simboluri, aluzii, tăceri, — constituie laolaltă operația poetică. Polivalența poemelor, ambiguitatea, aluzia sînt modalitățile acestei operații. După părerea noastră, operația își dobîndește sensul deplin numai dacă o considerăm ca un fenomen istoric, ca un gest de protest împotriva banalității unei societăți moderne comercializate, împotriva schematizării universului operată de știință, împotriva decăderii miturilor religioase atavice. Este un protest adaptat mediului celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Cu mult înainte de acest moment, el inspira faimoasa expresie a lui Keats privitoare la „capacitatea negativă" (*Negative capability*), ca o calitate cerută în primul rînd de literatură:

„a rămîne în incertitudine, în mister, în îndoială, fără a recurge în mod iritant la fapte și argumente... a te mulțumi cu semi-cunoaștere" (Scrisoarea din 21 decembrie 1817 către frații săi). Semnificația sa și valoarea sa devin cu totul altceva cînd sînt aplicate la secolul al XX-lea.

Keats a trăit pe timpul lui Hegel, perioadă în care au fost deschise noile perspective ale poeziei moderne. Se poate spune că de la sfîrșitul secolului presupunerile lui Hegel se verificaseră, fiind chiar depășite. Vom întocmi o scurtă listă cu etapele de dezvoltare ale artei, mai ales ale poeziei, de la Hegel pînă în zilele noastre.

1) Artistul a devenit complet liber față de conținuturile sale. Acestea nu mai fac parte integrantă din artist prin faptul că el aparține unei epoci și unui popor. „Nici un conținut, nici o formă nu mai sînt imanente interiorității, naturii, esenței substanțiale inconștiente a artistului"[39].

2) Cînd însă imanența conținuturilor dispare, dispare și caracterul lor obscur, interior, secret, misterios. Odată exteriorizate, obiectele sînt, ca să spunem așa, epuizate. „Spiritul acționează asupra obiectelor numai atîta timp cît ele își mai păstrează o latură misterioasă nerevelată, adică atîta timp cît conținutul face parte din eu"[40].

3) Astfel, absența conținuturilor imanente creează prin sine însăși un anumit conținut: nostalgia conținuturilor, poezia poeziei (Hölderlin). Apoi, ea provoacă și sensul religios sau disperat al Necunoscutului, al Misterului, al Nimicului.

4) În lipsă de conținuturi noi, neepuizate încă și capabile să ne mai ofere o latură misterioasă și nerevelată, se inventează un procedeu invers. Dacă se produce un efect de mister, de nerevelat, acesta va ține locul conținuturilor care lipsesc. Absența unui conținut se va traduce în prezumția unui conținut. Sensul ascuns poate transforma o absență într-o prezență. Arta de a exprima se transformă astfel în arta de a ascunde. Prezența conținutului este substituită de sensul ermetic al nerevelatului, al misterului. Acesta ține loc de

conţinut, deoarece pune în loc pînă la un anumit punct un anumit efect: aşteptarea, frisonul, sensul unui obiect care se revelează, al unei noi experienţe. Putem sugera prezenţa unui obiect care nu există, pe care nu-l gîndim — este suficient să dăm absenţa acestui obiect.

Bătrînul Hegel se mărginise să regrete epuizarea procesului revelator al artei ca o nenorocire nu accidentală, dar necesară[41]. Era în acelaşi timp evoluţia artei şi moartea sa. De atunci ne-am consolat mereu de această nefericire, înlocuind negativ un proces de revelaţie printr-un proces de non revelaţie pe care l-am schiţat mai sus.

§ 127. — DADAISM ŞI SUPRAREALISM

Aşa s-au petrecut lucrurile cu *Dadaismul* şi *Suprarealismul*. Aceste două mişcări pot fi considerate ca două episoade trecătoare ale unei forme de subliteratura care s-a dezvoltat în secolul nostru şi care ar putea fi numită literatură publicitară. O asemenea tentativă n-are nici aspiraţii artistice sau critice şi nici alte intenţii particulare; nu aspiră să producă ceva, ci, prin programe, manifeste, polemici, vrea să creeze în public stări sufleteşti, orientări generale şi atitudini[42]. Aceşti scriitori n-au niciodată o originalitate constructivă, ci utilizează cel mai adesea doctrinele curente (anarhism, intuiţionism, iraţionalism, romantism antiburghez, relativitatea, psihanaliza etc.), în căutarea unei *stări* sufleteşti tipice. În Italia, Futurismul a format un curent de acest gen. O anumită rea-credinţă cu caracter aproape comercial se amestecă la ei cu un indiscutabil entuziasm activist şi cu un fler în folosirea instrumentală a ideilor. Aceşti autori sînt întotdeauna mistificatori care se mistifică în primul rînd pe ei înşişi. Dar vom vedea că *mistificarea* este o veritabilă categorie proprie omului contemporan şi că existenţialismul sartrian va încerca să-l pună în lumină în mod critic.

Tehnica acestor mişcări este recentă şi destul de cunoscută — este dezgroparea, sub formă so-

cială, a tehnicii „jonglerilor" din Evul Mediu. Aceştia, la adăpostul protecţiei suveranului şi a convenţiilor admise la curte, puteau spune în public adevărurile cele mai neplăcute şi mai îndrăzneţe, atacînd prin pantomime şi paradoxuri indivizi şi instituţii. La fel, Futuriştilor, Dadaiştilor şi Suprarealiştilor le-a plăcut mai mult decît literatura, jocurile de cuvinte amuzante, controversele, manifestările mimice şi verbale, *mitingurile*, congresele, provocările, scandalurile bine pregătite, injuriile zgomotoase, dar nepedepsite. Şi rîsul sau surîsul ascultătorilor — acum burghezi, nu nobili, nu s-a schimbat cu nimic. Nu este exclus ca jonglerii-măscărici de odinioară să fi fost uneori observatori buni şi spirite îndrăzneţe, la fel ca autorii de satire şi pamflete. Şi numai comparîndu-i cu acei bufoni de meserie, putem explica atitudinea voit antiliterară şi, în general, antiartistică[43] pe care au adoptat-o noile curente. Această atitudine îi asemuieşte mai mult cu măscăricii decît cu pamfletarii, mai mult cu bufonii decît cu autorii satirici. Scrisul, poezia, teatrul, pictura au fost pentru ei un fel de *praxis*, ca pantomimele şi îndrăznelile de altădată.

Fireşte, s-ar putea spune şi că, dat fiind obstacolul de învins pentru a ajunge la o reînnoire a gustului şi a stilurilor, aceste mijloace erau cele mai sigure şi mai potrivite. Publicul societăţii burgheze din „la belle époque" nu vroia să fie deranjat în gusturile sale plate, hedoniste şi dulcege şi respingea orice deranj cu scandal şi batjocură. Nimic mai potrivit, din punct de vedere tactic, decît a-l ataca cu chiar armele sale — scandalul, rînjetul, batjocura, persiflajul. Dar nu avem nevoie de un lung comentariu pentru a pune în evidenţă caracterul funciarmente burghez şi comercial al acestui procedeu antiburghez.

Am pus astfel în lumină ceea ce prevalează în aceste curente, *pars destruens*, dar şi meritul lor, o negaţie îndrăzneaţă şi zgomotoasă. Faptul, este evident mai ales în cazul *Dadaismului*. Această mişcare, inaugurată la Zürich de Tristan Tzara

în 1916, în plin război[44], s-a transferat apoi la Paris în perioada armistițiului (1920). Ea s-a născut ca o revoltă convulsivă împotriva rezultatelor unei civilizații — civilizația occidentală a logicii, a științei, a organizării — care de pe culmea progresului său, oferea oamenilor cel mai confuz și mai interminabil dintre masacre. Ea dădea naștere unei indignări disperate, afișată strident, care răsturna toate principiile acestei civilizații: religie, patrie, onoare, adevăr și toate celelalte valori. La ceea ce părea (pe foarte bună dreptate, după cum ne dăm seama astăzi) a fi falimentul unei civilizații, ei opuneau — puțin cam isteric, puțin cam bizar și puțin cam mistificator — programul unei anarhii sentimentale absolute.

Dar ei n-au mers mai departe. Programul lor a fost exclusiv negativ, chiar cînd, după terminarea războiului, cursul civilizației a fost continuat, problema nu se mai punea de a nega și a denunța această civilizație, ci de a-i critica și modifica valorile sau de a le înlocui cu altele. De aceea, în 1924, dadaiștii parizieni (Breton, Aragon, Eluard, Peret) s-au separat de mișcare și au întemeiat Suprarealismul. „Dadaismul n-a fost pentru unii decît o modalitate de a se plasa..." (A. Breton, *Lâchez tout*). Noua realitate științifică (Einstein, Freud, Broglie, Heisenberg) și noua realitate politică nu permiteau ele oare acum formularea principiilor unei noi mentalități? Dar pentru aceasta era nevoie de a cunoaște aceste doctrine și de a participa la aceste evenimente, ceea ce era incompatibil cu mentalitatea lor de paraziți. De aceea, acest program nu a rămas decît un alibi fără consistență. Cercetările lor psihanaliste, automatismul, hipnoza n-au fost decît amuzamente de cafenea. Mișcarea lor a rămas exclusiv o mișcare de gust — o reluare, pe un fond de dispersare romantică, de motive romantice. Romanul negru din secolul al XVIII-lea, enormitățile marchizului de Sade, visele lui Gérard de Nerval, umorul și voința de mistificare, plăcerea aristocratică de a displace a lui Baudelaire,

halucinațiile lui Jarry, exercițiile lui Lautréamont, revolta lui Rimbaud... suprarealiștii au fost continuatorii acestei tradiții. În discuțiile lor, ei au reacționat împotriva realismului, gustului pentru roman și a logicii și au exaltat visul, imaginația, nebunia, inspirația. Dar ei apreciau aceste valori în stare pură, nu artistică. Cu alte cuvinte, ei fugeau de acțiune și trăiau ca niște paraziți. Pentru ei, a trăi însemna a se lăsa duși de viață, în voia mofturilor, complexelor, afinităților instinctive, gusturilor personale. Și acestea se manifestau în jocuri, exerciții, eseuri, bagatele sau scandaluri. Șeful lor, André Breton, a găsit formula generală a acestei atitudini, care a servit tuturor apoi ca justificare a unui mod de viață și, unuia dintre ei, înzestrat cu talent, ca regulă pentru o producție de artă. Subconștientul freudian se sustrage controlului rațiunii, oricărei angajări și oricărui proiect, se situează deasupra esteticii și moralei, este pur și simplu reziduul gîndirii; atunci, va putea fi sesizat prin automatism, transformîndu-ne pe noi înșine în simple „aparate de înregistrare". Vom ajunge astfel la o realitate primitivă, la o eliberare totală a omului (eliberarea de orice inhibiție, de orice atitudine străină naturii sale, de orice limitare). Vom avea astfel un mijloc de a ajunge la totalitatea umană[45]. În realitate, era vorba de un simplu joc al imaginației, de o visătorie banală (a se vedea de exemplu, în primul manifest al lui Breton, visul castelului...) sau de asociații artificiale, mecanice (a nu se confunda cu acelea ale lui Jean-Paul Richter care aveau mereu o ordine și un sens profund de coșmar[46], ca și, apoi, cele ale lui Fr. Kafka). Așa zisul *automatism*, chiar cînd pare o combinație întîmplătoare este totuși o construcție, o căutare, o descoperire, un artificiu. „Ceea ce mă interesează în opera dvs. nu este inconștientul, ci conștientul" îi spunea Freud lui Salvador Dalí. A căuta starea de inconștiență, înseamnă de multe ori a o simula[47].

Am spus că suprarealiștii vroiau să atribuie o semnificație științifică inițiativei lor. Sub acest

aspect, programul lor ar putea fi definit ca acela al unei tehnici experimentale a nevrozei (cu toate că, în general, într-un scop frivol). Ei vroiau să obţină în mod artificial şi aproximativ ceea ce se întîmplă în mod spontan schizofrenicilor în urma unui traumatism psihic: anularea realităţii acestei lumi şi dispariţia valorilor ei. Este deci vorba de un procedeu ştiinţific *à rebours*, constînd din a provoca o regresiune mentală în locul unei operaţiuni terapeutice în stare să reconstruiască sensul real şi de a da lucrurilor o nouă coerenţă[43]. Putem atribui o anumită funcţie terapeutică unor forme ale culturii (religie, filosofie, moravuri), dar programul suprarealist este, dimpotrivă, pur distructiv, în măsura în care el atribuie un sens pozitiv numai regresiunii nevrotice. Ca atare, el nu avea nimic ştiinţific. Admiraţia pentru ştiinţă a autorilor săi, cărora le plăcea să-i epateze pe burghezi cu exerciţiile lor, dovedeşte numai că ei ascundeau o tendinţă absolut burgheză sub aparenţe „boeme"[49].

Putem atribui uneori o semnificaţie artistică (în cazul lui Paul Eluard) acestei „distrucţii" sau regresiuni nevrotice provocate în mod artificial, căreia însă este imposibil să-i acordăm vreo semnificaţie ştiinţifică. „Distrucţia psihologică" este în realitate un moment intrinsec al dialecticii artei (cf. § 118), şi ea constituie, mai ales de un secol încoace, motivul unei tematici literare care s-a accentuat în prezent şi s-a extins pînă la muzică şi pictură şi căreia îi putem atribui un caracter de *catharsis*. Trebuie să spunem, de asemenea, că putem greu recunoaşte rezultatul pozitiv al anumitor producţii suprarealiste ca ţinînd de acest program; acestea au fost de cele mai multe ori o simplă împrejurare şi au operat mai mult ca o circumstanţă practică decît ca un exemplu sau ca o justificare teoretică. Teoriile suprarealismului au anticipat unele atitudini ale existenţialismului mai mult ca un fapt existenţial decît ca o doctrină existenţialistă.

Acest „fapt existenţial" era o dispoziţie a spiritului, o ciudată aptitudine mistificatoare, o politică sau o tactică a vieţii culturale. Nimeni n-a crezut vreodată că Apollinaire sau Cocteau ne ofereau veritabile experienţe onirice, nici că le traduceau în literatură transformîndu-se în „automate", în „aparate înregistratoare". Era vorba numai de o „modă", de o manieră artistică. Dar toţi se prefăceau că cred şi fiecare înşela şi se înşela după pofta inimii: artiştii, pentru că afişau o teorie modernă a inspiraţiei, a „maniei", osteniţi de operaţiile lor eminamente intelectuale; Breton, pentru că-şi lega teoria inconştientului de spirite foarte treze; publicul, pentru că ar fi fost foarte bucuros să creadă, sperînd să se ridice la nivelul artiştilor; criticii, pentru că îşi puteau umple paginile şi aveau despre ce discuta.

Dacă suprarealismul din 1924 are afinităţi cu fenomenul (din care se inspiră) al evaziunilor schizofreniei, după 1930 el începe să se modifice. Starea de pasivitate, de abulie, de izolare psihică, de evaziune, face loc unei atitudini de iniţiativă activă: visului îi ia locul obsesia, procedeului automatic, procedeul sistematic, dezinteresării, patima, după modelul neurologic paranoic (S. Dalí vorbea de o *paranoia critică*)[50].

Paranoicul nu se supune lumii, ci o domină şi o transformă prin forţa dorinţelor sale. Cum se realizează această operaţie de transformare? Ea este proprie mai ales picturii suprarealiste şi unor producţii de „obiecte suprarealiste" — obiecte artificiale şi mai ales ciudate, care nu-şi găsesc locul potrivit nicăieri, depeizate, ilogice, în contradicţie cu legile fizice şi cu obişnuinţa. Aceste *găselniţe* au drept scop să exercite un efect catalizator al experienţei în sensul visului. Scopul lor suprem este de „a sistematiza confuzia şi de a contribui la discreditarea totală a lumii reale". Vechea anarhie sentimentală şi socială a dadaismului aspiră acum să se transforme într-o anarhie metafizică, într-un refuz al realului; acest refuz este obţinut acum prin trucuri, jocuri, experienţe de „neantizare" (în fond, copilăreşti), de reducere a lucrurilor la nonsensuri (aşa cum fac copiii cînd

își bagă capul între picioare ca să vadă lucrurile cu susul în jos).

Nonsensul, aberațiile, obiectele deplasate, absurditățile, nu sînt altceva decît moduri de a contesta realitatea și de a nega ordinea omenească și, de aceea, nu le putem considea ca anticipații ale angoasei, ale greței, ale neantului existențial. Este vorba de o concepție „umanistă", extrem de umanistă a artei (ar spune Heidegger), chiar dacă la prima vedere am putea-o acuza de inumanitate. Umanism într-un sens cu totul negativ. Îl vom înțelege mai bine dacă îl vom compara cu ceea ce însemna expresia proverbială a lui Ortega y Gasset, *Deshumanización del arte* (1925)[51] care a a fost uneori aplicată din greșeală unei mari părți a artei contemporane.

Pentru Ortega[52], *deshumanización* însemna arta concepută ca un simplu joc formal, fără a se da atenție conținutului, fără transcendență, arta redusă la plăcerea vitală a armoniei, la stilul perfect ca un sport, un pur divertisment, — o „finalitate fără scop" împinsă la extrem. Aceasta definește desigur o mare parte a artei secolului nostru. Dar în spatele lui Ortega se afla cultul vitalității, considerat ca rafinament de Simmel, al vieții ca eliberare de energie de Nietzsche și al vieții fantastice opusă vieții utilitare de Unamuno, precum și un sens social al *elitei*. Tocmai de aceea, comparația este utilă, și suprarealiștii considerau arta ca un exercițiu de umor și ironie; și ei ca și Ortega, sînt ostili realismului (romanului, nuvelei, simfoniei, sonatei, operei-dramă, picturii naturaliste etc.); și arta lor — sau cum vom vrea să o numim — este experiență a cercurilor de snobi, a elitei. Dar ei se deosebesc din două puncte de vedere, împrejurare care schimbă totul; *Jocul lor nu este un joc formal* — nu mijlocul contează, ci scopul. Și în afară de aceasta, ei sînt anti-burghezi, antifilistini, dar suferă de jena elitei.

Pentru ei *deshumanización* are o semnificație existențială, iar elită înseamnă contrariul — formă, stil, idealitate. Ei aspiră în primul rînd spre o

funcție revoluționară și, deci, pozitivă, tranzitivă și universală.

În acest moment, ei încep să-și arunce între ei reproșuri de genul: „A sosit timpul să terminăm cu simularea durerii, cu halucinațiile, ale unuia singur sau ale mai multora, cu primatul subconștientului asupra vederii, auzului, mirosului, gestului și pipăitului, cu sexualitatea ca sistem și cu delirul ca reprezentare, a sosit timpul să terminăm cu barocul, modern stil-ul și talciocul, supremele resurse ale plictiselii mondene, și ale pesimismului timpului pierdut" (Aragon). Dar, chiar în acest moment de criză, apare cel de *Al doilea manifest al suprarealismului*, care conține o chemare, întoarcerea la principii și care dă definiția cea mai simplă și cea mai prezumțioasă a „suprarealului".

Este o definiție celebră în istoria poeticilor recente[53], o definiție care amintește sinteza hegeliană a contrariilor, conceptul de totalitate (pe care J.-P. Sartre și F. Alquier o interpretează în sensuri diferite — imanent și transcendent)[54]. În climatul actual, această definiție produce (după părerea noastră) un sunet ciudat de mistic și în stil „pompier". Pentru a-i da un sens valabil, trebuie să o interpretăm în lumina experienței artistice[55] suprarealiste, ceea ce nu este totuși o dovadă fidelă de suprarealism: A. Breton refuza să-și încheie prin artă experiența și misiunea sa; el considera operele de artă drept niște rebuturi decăzute ale realismului, el aspira — nefericitul — la rezultate științifice. Acest „punct" al spiritului către care aspiră suprarealismul nu este o sinteză și nici o cucerire a totalității umane, nu este un rezultat pozitiv, ci un punct de indiferență, o nonlimitare, o neutralizare a angajamentelor; într-un cuvînt este un mod de a distruge relativul fără a aspira la absolut. Așadar, a distruge pentru a distruge. Într-un anumit sens, da — în sensul de a degaja noi valori care ar rezulta exclusiv din negații, valori negative. Acest punct ideal este hegelianul *Zusammensinken* ca simplă desființare a limitelor, ca o suprimare a deosebirilor, ca o amal-

gamare a tuturor lucrurilor într-un sens pur destructiv[56].

Vom regăsi în gîndirea lui Sartre aceleași contradicții care există între această atitudine și atitudinea revoluționară pozitivă. Vom găsi, de asemenea, un examen critic și o propunere de rezolvare.

NOTE
la capitolul XV

[1] Privitor la noțiunea de *existențial* (Heidegger) și deosebirea sa de *existentiell* (Jaspers), a se vedea M. Heidegger, *Sein und Zeit*, pp. 12—13. [A se vedea și N. Abbagnano, *Dizionario filosofico*, p. 319].

[2] Pentru o privire de ansamblu a gîndirii existențialiste, a se vedea: E. Paci, *L'esistenzialismo*, Padova, 1943; C. Fabro, *Introduzione all'esistenzialismo*, Milano, 1943; N. Bobbio, *La filosofia del decadentismo*, Torino, 1944; E. Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, 1947; R. Jolivet, *Les doctrines existentialistes, De Kierkegaard à Sartre*, Paris, 1947; A. Vedaldi, *Esistenzialismes*, Verona, 1947; P. Prini, *Esistenzialismo*, Roma, 1952; J. Collins, *The Existentialists. A critical Study*, Chicago, 1952; J. Heinemann, *Existentialism and the modern Predicament*, Londra, 1953; F. Valentini, *La filosofia francese contemporanea*, edit. Feltrinelli, Milano, 1958.

[3] Avem în traducere italiană următoarele opere ale lui S. Kierkegaard privind estetica: *Don Giovanni (Gli Stati erotici immediati ovvero l'erotico musicale)*, Milano, 1945; „Sau-Sau" *(L'equilibrio tra l'aspetto estetica e etico nella formazione della personalità)*, Milano, 1944; *Diario d'un seduttore*, Milano, 1946; *In vino veritas*, Lanciano, 1910; *Diario*, Brescia, 1948; *Antologia Kierkegaardiana*, de C. Fabro, Torino, 1952. O bibliografie destul de recentă a operelor lui Kierkegaard în *Diario*, deja citată. Traduceri franceze: *Le journal d'un séducteur*, edit. Stock, 1929; *Ou bien, ou bien* („Aut-Aut") Edit. Gallimard, 1943; *Le Banquet*, edit. Alcan, 1932; *Fragments du Journal*, NRF, aug. 1927; texte prezentate de P. Mesnard, *Kierkegaard, sa vie, son oeuvre, sa philosophie*, PUF. Ne-am limitat la scrierile privind estetica.

[4] *Estetică — ironie — negativ*, sînt trei concepte strict legate între ele în gîndirea lui S. Kierkegaard, ironia fiind dată ca esență a vieții estetice, definiția kierkegaardiană a ironiei fiind aceeași cu a lui Hegel (primită de la Solger): *unendliche und absolute Negativität*. Teza de doctorat a lui K. datează din 1841 și avea ca titlu *Über den Begriff der Ironie*. Vezi în legătură cu aceasta: W. Rehm, *Kierkegaard und der Verführer*, München, 1949; B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Gunther Neske, Pfullingen, 1956.

O încercare de a deduce principiile unei estetici pozitive din gîndirea lui Kierkegaard a fost făcută de W. Perpeet, *Kierkegaard und die Frage nach einer Aesthetik der Gegenwart*, Halle-Saale, 1940. El se referă de asemenea la Kierkegaard într-un eseu foarte recent, *Von der Zeitlosigkeit der Kunst* („Jahrbuch für Aesthetik, Allgemeine Kunstwissenschaft", Stuttgart, 1951). Opera de artă nu este o perfecțiune permanentă în afara timpului; ea nu există deloc în afara unei experiențe creatoare. În măsura în care există, ea este un fel de „temporalizare", este un proces, o „direcție spre". Arta nu este deloc efemeră, chiar dacă trăiește pentru o clipă. Atemporalitatea sa este tocmai aceea a clipei creatoare, este *brusca revelație (plötzlich)* a ceea ce este originar. „Kunst ist gestalthafte Verwirklichung einer erhellenden Vision". Un alt studiu asupra esteticii lui K. este cel al lui Wiesengrund Adorno, *K.'s Konstruktion des Aesthetischen*, Tübingen, 1933. Culegerea *Simposium Kirkegaardianum*, Munskgaard, 1955, este interesantă mai ales pentru un articol al lui M. Mesnard asupra lucrării *La catégorie du tragique*, și pentru un altul de J. Wahl, *K. et le romantisme*. A se vedea de asemenea: V. Melchiorre, *Arte ed esistenza* (cap. II), Florența, 1956.

[5] Cf. T. Bohlin, *S. K. l'homme et l'oeuvre*, trad. franceză, 1941, p. 114. Pentru detalii și bibliografie în legătură cu S. K. vezi F. Lombardi, *Kierkegaard*, Florența, 1936; J. Wahl, *Etudes Kierkegaardiennes*, Paris, 1938; R. Jolivet, *Introduction à K.*, 1946; R. P. Mesnard, *Le vrai visage de K.*, Paris, 1948; Cantoni, *La coscienza inquieta*, Milano, 1949; *Studi kierkegaardiani*, studii ale mai multor autori, Abbagnano, Battaglia etc., prin îngrijirea lui C. Fabro, edit. Morcelliana, Brescia, 1957; R. Jolivet, *Aux sources de l'existentialisme chrétien: Kierkegaard*, Paris, 1958.

[6] Cf. C. Paul Janz, *Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt aus seiner Auffassung von Mozarts „Don Juan"*, în „Musikforschung", 1957, Nr. 3. Mamoru Watanabe, *L'esthétique musicale de Kierkegaard*, în „Bigaru", Tokio, 1957, VIII, Nr. 2; C. Fabri, *L'estetica mozartiana nell'opera di Kierkegaard*, în Actele celui de al III-lea Congres intern, Veneția, 1956 (Torino, 1957).

[7] Nu trebuie confundat cu acest concept formal al „demoniacului", conceptul descriptiv care se raportează la unele conținuturi demoniace definite. Estetica nu are nimic de-a face cu acest ultim concept care interesează anumite „poetici", istoria sau știința sociologică a artei, sau care este un argument teofizic sau astrologic (se pare că Schönberg în cei zece ani ai săi de sterilitate, a recurs la teozofie și la astrologie, după cum Adrian Leverkühn al lui Th. Mann a recurs la un pact cu diavolul. Vezi R. Vlad, *Demonicità e dodecafonia;* H. Sedlmayr, *Art du démoniaque et démonie de l'art*, în „Filosofia dell'arte", Arhiva de filo-

sofie de E. Castelli, Roma, 1953; de asemenea, *L'Umanesimo e il demoniaco nell'arte,* în Actele celui de-al II-lea Congres intern. de Studii Umanistice, 1953. În legătură cu acest subiect, lucrarea lui E. Castelli *Il demoniaco nell'arte*, edit. Electa, Milano, 1954 este semnificativă şi curioasă. Cf. de asemenea, Egon von Petersdorff, *Daemonologie,* 2 vol., 1957.

8 Vezi de asemenea, eseul lui Th. Mann asupra lui N. publicat în culegerea *Nobilità dello Spirito* (trad. it. Mondadori, 1953). În legătură cu aceasta, cf. G. Jacob, *Th. Mann und Nietzsche,* Leipzig, 1926. Amintim şi vechiul eseu al lui: E. Seillère, *Les idées de N. sur la musique,* 1910. Pentru influenţa lui N. asupra moderniştilor, vezi P. Böckmann, *Die Bedeutung N.'s für die Situation der modernen Literatur,* 1953.

9 El scria: „Trebuie să creăm noi table de valori, ale noastre. Vrem să devenim noi, simpli şi incomparabili, legislatori şi creatori pentru noi înşine". În legătură cu aceasta, cf. şi F. Nietzsche, *Fragments sur l'energie et la puissance,* Paris, edit. Lettres Modernes, Nr. 1, 1957. Dar este mai ales vorba de o negaţie.

El definea virtutea astfel: „Mîndria, bucuria, sănătatea, amorul sexual, inimiciţia şi războiul, veneraţia, obiceiurile bune, purtările bune, voinţa puternică, disciplina intelectualităţii superioare, voinţa de putere, recunoştinţa faţă de pămînt şi faţă de viaţă, tot ce este bogat şi vrea să dea viaţă, să o recompenseze, să o aurească, să o eternizeze şi să o divinizeze, tot ce aprobă, afirmă şi acţionează prin afirmaţie". Am putea crede că este vorba de teze pozitive, dar este tocmai contrariul. El înţelegea să valorifice prin aceasta valorile *estetice,* răsturnînd valorile etico-religioase considerate pînă atunci ca valori superioare: în acest caz el răsturna valorile kierkegaardiene ale îndoielii şi angoasei, ale pocăinţei şi ale disperării, chiar dacă n-a avut un contact direct cu gîndirea filosofului danez. *Inversiunea valorilor* a lui Nietzsche s-a făcut simţită mai direct asupra temelor mistificate de Wagner (în *Tristan* şi în *Parsifal*). La rîndul său Wagner le-a primit de la tradiţia creştin-romantică germană.

Asupra lui Kierkegaard şi Nietzsche vezi: L. Chestov, *Dostoiewski und Nietzsche, Philosophie der Tragödie,* trad. germană, Berlin, 1931; trad. ital., 1950; K. Löwith, *Nietzsche und Kierkegaard,* Frankfurt, 1933; K. Jaspers, *Nietzsche,* Berlin, 1936, tradusă parţial în culegerea *La mia filosofia,* edit. Garzanti, 1942; A. Pellegrini, *Nietzsche, interpretazione del pensiero e della vita,* Milano, 1934. Vezi o culegere de studii în revista „Il Pensiero critico", 1951, cu bibliografie; R. Cantoni, *op. cit.;* B. Fondane, *La conscience malheureuse; Kierkegaard et Nietzsche,* scrieri diverse, „Archivio di Filosofia", Roma, 1953. J. C. Lannoy, *Nietzsche,* De Brouwer, Paris, 1952. Trebuie să amintim, de asemenea, două lucrări celebre: Ch. Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée,* 6 vol. 1920—1931; E. Bertram, *Nietzsche, Versuch einer Mythologie,* Berlin, 1919. trad.

franc. 1932. Ciudată este o scrisoare a lui Valéry către Gide, *Corespondance Gide—Valéry,* 13 ian. 1899. A apărut de curînd E. Fink, *Nietzsches Philosophie,* Stuttgart, 1959.

10 1946. Dar conceptul era maturizat de foarte mult timp, poate din 1930 (prima redactare a lucrării *Vom Wesen der Wahrheit).*

11 *Brief über Humanismus,* 1946; trad. ital., de A Carlini, Florenţa, 1953, p. 100.

12 Putem aminti între altele ostilitatea comună a lui Kierkegaard, Nietzsche şi Heidegger faţă de spiritul individualist şi analitic reprezentat de Socrate sau de discipolul său, Platon.

13 Cf. de asemenea, E. Paci, *Nietzsche,* edit. Garzanti, Milano, 1942, pp. 28—29.

14 Această denunţare se repetă azi în legătură cu arta contemporană cea mai îndrăzneaţă. Cf. ce scrie Th. W. Adorno despre *Wozzek* de A. Berg: „După ce a fost pusă pe muzică, tragedia trebuie să-şi plătească tributul pentru plenitudinea extensivă şi pentru savanta arhitectură pe care a atins-o astfel... Siguranţa formei se arată a fi un mijloc de a atenua şocurile... Angoasa impetuoasă se acomodează cu formele dramei muzicale şi muzica în stare să reflecteze această angoasă se pune resemnată de acord cu schemele care îi impun o transfigurare" *(Philosophie der neuen Musik,* Tübingen, 1949; trad. it., Einaudi, 1959, p. 38).

15 Cf. în special F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner; Ecce homo.* Vezi în legătură cu acest subiect E. Ruprecht, *Das Mythos bei Wagner u. Nietzsche,* Berlin, 1938.

16 *Lettre sur l'Humanisme,* edit. citată, p. 108.

17 L. Lavelle, *De l'Acte,* Paris, Aubier, pp. 246—48.

18 R. Le Senne, *Obstacle et valeur,* Paris, Aubier, 1934, p. 316. Vezi M. Périgord, *La démarche esthétique selon R. Le Senne,* în „Revue d'Esthétique", 1959, Nr. I.

19 J. M. Valverde, *Introducción a la polemica aristotelicotomista sobre la transcendentalidad metafizica de la belleza,* în *„Revista de las ideas estéticas",* Madrid, 1955. Cf. de asemenea, V. Pancotti, *S. Tommaso e l'arte,* SEI, Torino, 1924.

20 Principalele studii privind estetica scolastică sînt: D. Mericer, *Méthaphysique générale ou Ontologie,* Louvain, 1905, partea a IV-a; E. Krakowski, *L'esthétique de Plotin et son influence,* Paris, 1929; N. Sella, *Estetica musicale in S. Tom.,* Torino 1930; K. Svoboda, *L'esthétique de St. Augustin et ses sources,* Brno, 1933; E. Chapman, *St. Augustines's Philosophy of Beauty,* New York, 1939; M. De Munnyck, *L'esthétique de St. Thomas,* în culegerea „St. Thomas d'Aquin, Vie et Pensée", Milano, 1933; H. H. Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters,* Poppingshaus, 1937; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinischen Mittelalter,* Berna, 1948; [l. română: *Literatura europeană şi evul mediu latin,* trad. A. Ambuster, în trad. Al. Duţu, Univers, Bucureşti, 1970]; M. De Wulf,

Art et Beauté, Louvain, 1943; D. H. Pouillon, *La beauté, propriété transcendentale ches les scolastiques*, în „Archives d'histoire doctr. et litt. du Moyen-Age", XV, 1946; E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1948; A. Silva-Tarouca, *Thomas heute*, Viena (trad. ita., Torino, 1949); E. Nemetz, *Art in St. Thomas*, în „The New Scholasticism", 1951; H. D. Philippe, *Situation de la philosophie de l'art dans la philosophie aristotélico-thomiste*, în „Studia philosophica", Basel, 1953; E. Keyser, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Paris, 1955; R. Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano*, în „Gr. antologia filosofica", al 5-lea volum, edit., Marzorati, 1955; U. Eco, *Il problema estetica in S. T.*, edit. „Filosofia", Torino, 1956; *L'estetica scolastica*, în „Momenti e figure di storia del l'Estetica", Vol. I, edit. Marzorati, Milano, 1959. În aceste ultime lucrări se găseşte o bibliografie foarte bine pusă la punct. A se vedea un capitol asupra Sf. Thoma şi în V. Melchiorre, *Op. cit.* F. Olgiati a consacrat, de asemenea, multe scrieri esteticii tomiste: *La simplex apprehensio e l'intuizione artistica*, în „Rivista de filos. neoscolastica", 1933; *S. Tommaso e l'autonomia dell'arte*, ibid., 1933; *S. T. e l'arte*, ibid., 1934; *L'arte e la tecnica nella filosofia di S. T.*, 1934; *L'arte, l'universale e il guidizio*, 1935. După cum vedem, problema esteticii n-a fost dispreţuită de neotomişti.

[21] Cf. J. Joyce, *Portret al artistului în tinereţe*, în româneşte de Frida Papadache, Buc. ELU, 1969; trad. franc. sub titlul *Dedalus*, 1924 şi 1934; *Dedalus*, trad. ital. Frassinelli, Torino, 1943; *Stephen Hero*, 1903 (inedit), Londra, 1944; trad. franc. Gallimard, 1948; trad. ital. edit. Mondadori, Milano, 1950. J. Joyce consideră tezele tomiste sub aspect exclusiv gnoseologic; din acest punct de vedere paginile sînt dintre cele mai pătrunzătoare care au fost scrise în epoca actuală (v. interpretarea lui *integritas, proportio* şi *claritas*). Cf. F. L. Kunkel, *Beauty in Aquinas and Joyce*, în „The Thomist", 1949; D. Haiman, *Joyce and Mallarmé*, 2 vol., Paris, 1956; U. Eco, *Poetica e estetica in Joyce*, în „Rivista di Estetica", 1957, Nr. I; Shio K. Kumar, *Bergson and Stephen Dedalus Aesthetic Theory*, în „Journal of Aesth." Sept. 1957, Nr. 2, pp. 124—127; W. T. Noon, *Joyce and Aquinas*, Yale Univ. Press, 1957. Asupra gîndirii şi artei lui Joyce vezi: W. Y. Tindall, *J. Joyce*, Scribner's Sons, Londra, New York, 1950; V. Guidi, *Il primo Joyce*, Edit. Storia e Letteratura, Roma, 1954.

[22] E. De Bruyne, *L'esthétique au Moyen-Age*, Louvain, 1947; *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1948.

[23] Din punct de vedere teoretic vezi: *Esquisse, d'une philosophie de l'art*, Bruxelles, 1930; *Du rôle de l'intelligence dans l'activité esthétique*, în culegerea „Philosophia Perennis", Regensburg, 1930.

[24] Un recent eseu al lui R. Bianchi-Bandinelli, *Organicità e estrazione*, edit. Feltrinelli, Milano, 1956, arată influenţa pe care opera lui Worringer (1908) continuă să o exercite. Dar de data aceasta, spre deosebire de Worringer, în favoarea unei arte naturaliste şi împotriva abstracţiunii şi transcendenţei, după modelul tendinţei marxiste.

[25] În afară de *Art et Scolastique*, Paris, 1922, care este lucrarea sa cea mai valoroasă, trebuie să amintim: *Signe et Symbole*, în „Revue thomiste", 1938; *Situation de la poésie*, Paris, 1938; *Frontières de la poésie et autres essais*, Paris, 1935; *Creative intuition* în *Art and Poetry*, New York, 1953; trad. ital. edit. Morcelliana, Brescia, 1957. Asupra lui Maritain, vezi Wagn Landgaard Simonsen, *L'esthétique de J. Maritain*, PUF, Paris, 1956. Vezi în general L. Wencelius, *La philosophie de l'art chez des néo-scolastiques de langue française*, Alcan, Paris, 1932. Asupra ultimei cărţi a lui M., vezi articolul lui A. Caraccilo, *L'estetica di J. Maritain nella sua formulazione più recente*, în „Rivista di Estetica", 1958, Nr. 3.

[26] În ultima lucrare a lui Maritain, *L'intuition créative dans l'art et la poésie* (în engleză, edit. Pantheon Brooks, 1953; în italiană, edit. Morcelliana, 1957) vedem tot mai accentuat că noţiunile ontologice şi gnoseologice sînt transformate în analize psihologice foarte moderne şi foarte pertinente, în schimb însă foarte slab legate de sistem. Scopul lui Maritain este de a salva interrelaţia lucru-persoană, obiect-subiect, adică resortul tomist ca şi acela augustinian. Dar cel din urmă prevalează. Poezia este definită ca „o creativitate liberă a spiritului", o cunoaştere a lucrurilor care ne revelează subiectivitatea poetului (p. 428). S-ar spune că expunerea fenomenologică a lui Maritain, foarte bogată şi avizată se leagă mai puţin de principiile tomiste decît de principiile idealiste. În schimb autorul dovedeşte o subtilă pătrundere a „sensului poetic" al artei moderne. El îşi trage inspiraţia în primul rînd din mărturiile artiştilor contemporani. Opera de artă este produsul unei „emoţii intenţionale" (*intenţional* în sens scolastic şi husserlian), adică al unui sentiment prin care artistul ajunge la cunoaşterea pură, preconceptuală, de sine şi a lumii. O „persoană" care se revelează prin existenţa lucrurilor naturale, contingente, se află în inima poeziei. Pe cînd arta clasică traducea intuiţiile în imagini şi imaginile în concepte, arta modernă (de la Baudelaire încoace) ne oferă din ce în ce mai pure „pulsaţii intuitive", iluminări emoţionale directe. Contrapunctul, muzica limbajului nu mai sînt strict necesare; erau necesare pentru poeţii clasici pentru a învinge înclinarea spre logica discursului sau pentru a o masca. Acum, avem de-a face cu o „muzică interioară", aceea a emoţiilor semnificative însele, a produsului spiritual de revelare. Arta modernă a dobîndit astfel cunoaşterea reflectată a naturii sale, de a fi „poezie", intuiţie metafizică. Din păcate, artistul contemporan cade deseori, la rîndul său, într-o eroare capitală, — vrea să cunoască Absolutul prin intuiţie. Atunci, el confundă absolutul spiritual cu automatismul psihic, cu instinctele, cu inconştientul material, numai pentru că ele sînt prelogice. După cum se vede, autorul se apropie de o concepţie ase-

mănătoare cu aceea a lui H. Brémond, dar într-un chip dialectic mai avizat. Totuşi, şi noţiunea sa de intuiţie, este la fel de obscură şi aproximativă. V. şi Raissa Maritain, *Situation de la poésie*, 1938. Apropiat de concepţia lui Maritaim în Italia este F. Piemontese, *L'intelligenza dell'arte*, 1955; *Lezioni di fil. dell'arte*, 1957.

[27] O psihologie a artei întemeiată pe o dialectică a contradicţiilor şi a paradoxurilor (în care, după Diderot şi Kant, şi Kierkegaard şi-a exercitat influenţa) este dezvoltată de curînd de J. P. Weber, *La psychologie de l'art*, Paris, PUF, 1959. Orice operă de artă etalează unele contradicţii dialectice ca plăcere-neplăcere, personal-impersonal, interesant-neinteresant, pur-impur, perfect-imperfect, adevăr-minciună, semnificativ-nesemnificativ, prezenţă-absenţă etc.

[28] Vezi Novalis (F. von Hardenberg) *Frammenti*, culese şi traduse de G. A. Alfero şi V. Errante, edit. Garzanti, 1947; *Frammenti*, cu o introducere a lui E. Paci, I.E.I., 1948. Asupra gîndirii lui Novalis, vezi: W. Dilthey, *Das Erlebnis u. die Dichtung*, trad. ital., I.E.I., 1947; E. Havenstein, *F. v. H.'s ästhetische Anschauungen*, Berlin, 1909; H. Lichtenberger, *Novalis*, Paris, 1913; F. Imle, *N., Seine philosophische Weltanschauung*, Padeborn, 1928; J. Boyer, *Novalis et la poésie pure*, „Littératures", vol. II, 1933, pp. 109—120; A. Beguin, vezi în continuare; *Le romantisme allemand*, culegere de eseuri de Ch. Du Bos, J. Wahl etc. în „Cahiers du Sud", 1949; J. Rosteutscher, *Das ästhetische Idol*, Berna, 1956; E. Neglia, *Novalis e i rapporti tra filosofia e poesia*, în „Il Saggiatore" Iulie—Dec. 1956, pp. 455—498. Pentru raporturile lui Novalis cu gîndirea lui Fichte, vezi G. Tempel, *Fichte Stellung zur Kunst*, Metz, 1901; X. Léon, *Fichte et son temps*, Paris, 1922; Petruzzellis, *Estetica dell'id.*, Padova, 1950; L. Pareyson, *L'estet. dell'id. ted.*, Torino, 1950; Th. Haering, *N. als Philosoph.*, Stuttgart, 1954.

[29] Asupra modelului oniric al poeziei, vezi A. Beguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marsilia, 1937. [*Sufletul romantic şi visul*, edit. Univers, Buc. 1971].

[30] Înflorirea caracterului simbolic al artei în cursul secolelor al XIX-lea şi al XX-lea este consecinţa teoriei geniului susţinută de Kant şi de Goethe. De la Solger pînă la Th. Vischer şi E. Cassirer, *simbolul* a fost opus *alegoriei*, ca arta non-artei, ca poezia retoricii, ca imaginea conceptului. De curînd, mai ales ca o consecinţă a unei noi aprecieri faţă de arta barocului, şi alegoria a fost reabilitată. Vezi: E. Honig, *Re-Creating authority in Allegory*, în „Journal of Aesthetics", XVI, dec. 1957, Nr. 2; *In Defence of Allegory*, în „The Kenyon Review", iarna 1958. Vezi, de asemenea, actele celui de al IV-lea Congrés Internat. d'études sur l'humanisme, Veneţia, Sept. 1958, prin grija lui E. Castelli (contribuţiile lui H. Gadamer, H. Gouhier, E. Przywara, H. Seldmayr, E. Garin, R. Klein, P. Mesnard, S. Caramella, P. Rossi, A. Chastel, K. Kerényi, D. Frey, A. Tenenti, E. Battisti, E. Gradmann, M. Battlori, C. Vasoli, R. Volmat). Deosebit de pertinent

este eseul lui H. G. Gadamer, *Symbol und Allegorie*. Utilă de asemenea, culegerea *Filosofia e simbolismo*, în „Archivio di Filosofia", 1956, şi *La filosofia dell'arte sacra*, ibid., 1957.

[31] Cf. A. Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris, 1933.

[32] *Critica Raţiunii practice*, Analitica, § 5.

[33] Cf. supra, § 118.

[34] Asupra obiectului negativ al poeziei contemporane, vezi J. Benda, *Belphegor, essai sur l'esthétique de la présente société française*, 1918; vezi, de asemenea, *La France Byzantine et le triomphe de la littérature pure*, N.R.F., 1945; asupra caracterului său noncomunicativ şi în consecinţă nondiscursiv, vezi L. Formigari, *Poesia simbolista e poesia realista*, în „Giornale critica della filosofia ital.", 1957, Nr. 3. De asemenea, M. Shapiro numeşte pictura de avangardă *(Action painting, tachisme...)* „artă non-comunicativă" („Art New", vara 1957).

[35] Cf. H. Mondor, *Rimbaud ou le génie impatient*, Paris, 1955.

[36] G. Delfel, *L'esthétique de Mallarmé*, Paris, 1955; J. Schérer, *Le livre de Mallarmé*, Gallimard, 1957(de acelaşi, *L'expression littéraire dans l'oeuvre de M.*, Lille—Geneva, 1947); J. Hyppolite, *Le Coup de dés de St. Mallarmé et le message*, în „Les études philosophiques", 1958, n. 4 (Le Langage).

[37] Nu este exclus ca aceasta să fie echivalentul unui sentiment religios nesatisfăcut. Credinţa creştină pierdută, frustrarea religioasă este trauma lor. Ei o găsesc o compensaţie în operaţia poetică.

[38] Asupra evoluţiei poeziei contemporane, v. scrierile poeţilor Stéphane Mallarmé, *Propros sur la poésie* (scrisoare); P. Claudel, *Art poétique*; J. Cassou, *Pour la poésie*, 1935; T. S. Eliot, *From Poe to Valéry*, New York, 1949; G. Benn, *Problem der Lyrik*, Wiesbaden, 1951. Asupra limbajului poetic al simbolismului, vezi Bo, *Mallarmé*, Milano, 1945; G. Michaud, *Le message poétique du Symbolisme*, Nizet, 3 vol., 1947; *Mallarmé, l'homme et l'oeuvre*, edit. Hitier, 1950; J. Gengoux, *Le Symbolisme de M.*, Nizet, 1950; M. Luzi, *Studio su M.*, Sansoni, 1952; M. Raimond, *De Baudelaire au Surréalisme*, 1952; D. Valeri, *Il Simbolismo francese da Nerval a Le Régnier*, Padova, 1954; G. Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Paris, 1955; M. Y. Tindall, *The literatury Symbol*, New York, 1955; J. Paulhan, *Clef de la poésie*, Paris, 1944; D'Alonso, *Góngora y la literatura contemporánea*, Madrid, 1955. Privitor la părerea lui B. Croce asupra lui Mallarmé, vezi: *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, 1950; Cf. şi E. Bonora, *Gli ipocriti di Malebolge*, edit. Ricciardi, Neapole, 1953. Pentru o vedere de ansamblu asupra problemei revoluţiei poetice: W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, Paris, 1936; *La poésie pure*, 1950; H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956 (trad. din germană, edit. Garfanti, 1958). [*Structura liricii moderne*, edit. pt. lit. şi artă,

Buc., 1969, trad. Dieter Fuhrmann]. Asupra liricii italiene, M. Petrucciani, *La poetica dell' ermetismo italiano*, Torino, 1955; *Poesia pura e poesia esistenziale*, Torino, 1957. În general, asupra crizei diverselor arte v. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Viena, 1950; *Die Revolution der modernen Kunst.*, 1955, trad. ital., edit. Garzanti, 1958.

39 „Ataşamentul faţă de un conţinut particular şi faţă de un mod de expresie în legătură cu acest conţinut a devenit pentru artistul modern ceva demodat, iar arta însăşi a devenit un instrument liber pe care îl poate aplica pe măsura posibilităţilor sale tehnice, oricărui conţinut, de orice natură ar fi el" [G. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Edit. Acad. R.S.R., 1966, vol. II, sect. III, cap. 3, Trad. D. D. Roşca].

40 *Ibidem.* Cf. şi: „Cînd prin artă sau prin gîndire, un obiect devine atît de accesibil percepţiei sensibile încît conţinutul său este, ca să spunem aşa, epuizat, încît totul devine exterior şi nu mai rămîne nimic obscur, nimic interiorizat, interesul absolut pentru acest obiect dispare...

41 Hegel, *ibid.* „Este vorba aici de o consecinţă a evoluţiei artei însăşi, care, în măsura în care exteriorizează conţinuturile imanente şi în măsura în care înaintează în această exteriorizare, se eliberează puţin cîte puţin de conţinuturile pe care le reprezintă".

42 Cf. A. Breton: „Realitatea imediată a revoluţiei suprarealiste este mai puţin aceea de a modifica ceva în ordinea fizică şi aparentă a lucrurilor, cît aceea de a crea o mişcare spirituală". Este clar că aceste afirmaţii trebuie înţelese în sens restrîns, altfel ele ar fi valabile pentru orice iniţiativă culturală.

43 „Spuneţi-vă că literatura este unul din cele mai triste drumuri care duc spre orice", A. Breton; „Abilitatea artistică apare ca o mascaradă care compromite toată demnitatea umană", Aragon; „Tot ce se scrie este o porcărie", A. Artaud etc. cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, edit. du Seuil, 1944, şi *Documents surréalistes*, 1948; J. Gracq, *André Breton*, Paris, 1947; T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, edit. Nagel, 1948; M. Carrouges, *A. Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950; D. Wyss, *Der Surrealismus*, Heidelberg, 1950; J. L. Bédouin, *A. Breton*, Seghers, 1950; P. A. Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, edit. Instituto Cisalpino, f.d.; M. Nadeau, *Littérature présente*, 1952; J. L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme, 1939—1959*, edit. Schwarz, 1959, Milano.

44 Fondarea revistei „Dada" datează din 1917, manifestul dadaismului din 1918. Cf. G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, în „Nouvelle Revue Française", 1931, Nr. 6, 7; W. Verkauf, *Dada, Monography of a Movement*, New York, 1957; a se vedea, de asemenea, „Journal of Aesthetics", 1959, Nr. 4.

45 „Suprarealismul: Automatism psihic pur, prin care se propune exprimarea, fie verbal, fie în scris, fie prin orice

altă manieră, a funcţiunii reale a gîndirii. Suprarealismul se sprijină pe credinţa în realitatea superioară a cîtorva forme de asociere neglijate pînă atunci, pe atotputernicia visului, pe jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să distrugă definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii..." (*Manifeste du Surréalisme*, 1924). A se mai vedea: *La clef des champs*, Paris, edit. Sagittaire, 1953. Se postulează un anume model al naturii umane şi se refuză restul, la fel cum făceau în antichitate cinicii.

46 Cf. lucrarea lui Breton, *Anthologie de l'Humour noir*, edit. Sagittaire, 1940.

47 A se vedea W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, ed. Gallimard, p. 305.

48 În legătură cu aceasta a se vedea M. A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, 1956, trad. ital. 1959, Florenţa; a se vedea şi *La realisation symbolique*, Berna, 1947; *Introduction á une psychothérapie des schisophrènes*, PUF, 1954.

49 Altceva era ancheta metodică a lui Freud, care în *Interprétation des Rêves* (1900) apropie procesele fanteziei poetice de cele ale Inconştientului, sau aceea a lui Jung care releva importanţa fundamentală, în domeniul miturilor şi poeziei, a simbolurilor visurilor (*Psychologie de l'Inconscient*, 1916). Asupra raporturilor între poezie, memorie şi vis, a se vedea: V. Mathieu, *Tempo, memoria, eternità: Bergson e Proust*, în culegerea „Il Tempo", din Archivio di filosofia, Padova, 1958; şi M. Salzmann, *Le problème du temps dans la littérature contemporaine*, ibidem.

50 S. Dalí, *La Femme visible*, 1930. A se vedea şi *La Conquête de l'Irrationnel*, edit. Surréalistes, 1936.

51 *Obras Completas*, vol. III; ed. II, Madrid, 1950. Găsim însă aceleaşi idei şi în *El tema del nuestro tiempo*, 1920; *La rebelion de las masas*, 1935. Cf. de asemenea, o culegere de scrieri estetice ale lui O. prin grija lui J. E. Clemente: *Ortega y Gasset, estética de la razón vital*, Buenos Aires, edit. La Reja, 1956.

52 A se vedea L. Giusso, *L'estetica di Ortega*, în „Il pensiero critico", Milano, 1954, Nr. 9—10; F. Romero, *Estética y critica literaria en Ortega y Gasset*, în caietul „La Torre" (Porto-Rico), IV, 1956, nr. 15—16, consacrat lui O. y G.; a se vedea şi Nr. 4, 1956, al publicaţiei „Revista cubana de filosofia", consacrată de asemenea, lui O.; N. Bosco, *Ortega y Gasset*, edit. „Filosofia", Torino; Ch. Cascales, *L'humanisme de Ortega y Gasset*, prefaţă de P. Mesnard, PUF, 1957; J. Gaos, *Sobre Ortega y Gasset*, Imprento Universitaria, Mexico City, 1957; J. Camón Aznar, *Ortega ante el arte*, în „Revista de Filosofia", ian. 1957. Cf. şi F. Mirabent, *Contemporary Aesthetic in Spain*, în „Journal of Aesthetics", VIII, 1949, pp. 34—41.

53 „Totul conduce la credinţa că există un anumit punct al spiritului unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, înălţimea şi micimea, încetează a fi percepute contradictoriu.

Or, în activitatea suprarealistă nu trebuie să căutăm alt mobil decît speranța de a determina acest punct" (Al II-lea manifest, 1930, în *Les manifests du Surréalisme*, edit. Sagittaire, Paris, 1949. Acest volum conține, de asemenea, schița unui al III-lea program: *Prolegomena à un 3e Manifeste du Surréalisme ou non*, apărut în revista „WWW [triplu W]", New York, 1943). A se vedea și: A. Breton, *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*, edit. Fontaine, Paris, 1945.

[54] J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, cap. IV, 1947, în *Situation II*, Paris, Gallimard, 1948; F. Alquié, *Humanisme, surréalisme, existențialisme*, în „L'homme, le monde, l'histoire", edit. Arthaud, Paris, 1948; *La philosophie du surréalisme*, edit. Flammarion, Paris, 1955.

[55] Asupra aplicării artistice a principiilor suprarealiste, a se vedea: A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1928; M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, 1933; H. Read, *Art Now*, New York, 1934; *Surrealism*, Londra, 1936; W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, 1936; A. Breton și P. Eluard, *Notes sur la poésie*, 1936; J. și R. Maritain, *Situation de la poésie*, 1938; G. Bachelard, *Lautréamont*, 1936; P. Eluard, *L'Evidence poétique*, 1937; M. Nadeau, *La peinture surréaliste*, 1950; C. Bo, *Bilancio del Surrealismo*, Cedam, 1944, cu bibliografie; *Antologia del Surrealismo*, 1944; A. Roland de Rénéville, *L'experience poétique*, NRF, 1949. O excelentă antologie cu prezentări critice este aceea a lui G. E. Clancier, *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme*, edit. Seghers, Paris, 1958. A se vedea, de asemenea, G. Huguet, *Petite Anthologie du Surrealisme*, 1934; A. H. Barr Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, New York, 1957; A. Bosquet, *Surrealismus 1924—1949, Texte und Kritik*, Berlin, 1950; B. Péret, *La poesia francese surrealista*, texte și traducere ital., edit. Schwarz, Milano, 1958; F. Fortini, *Il movimento surrealista. Antologia*, edit. Garzanti, Milano, 1959.

[56] Asupra acestui aspect al negației exclusive a se vedea și J.-P. Sartre, *op. cit.*, note la cap. IV; dar el îl consideră drept un fenomen mai degrabă intelectual, sofistic, ceea ce nouă ne pare a fi impropriu.

XVI. EXISTENȚIALISMUL ȘI ESTETICA

§ 128. – GÎNDIREA LUI HEIDEGGER (1889)

S-ar părea că trebuie să recunoaștem unei concepții o valabilitate empirică sau, cu alte cuvinte, practice. Or, un aspect curios al esteticii lui Heidegger este acela că ea nu oferă decît cu multă dificultate canoane pentru interpretarea operelor de artă. Și totuși, ea a fost formulată exclusiv cu prilejul interpretării unor opere de artă individuale. Este adevărat că aceste opere erau aproape numai literare (Hölderlin, Rilke, Trakl, Mörike), alese după un criteriu special și chemate să dovedească mai puțin un rezultat artistic cît o anumită conștiință particulară a fenomenului „artă" la autorii lor. Totodată, unii (dar nu și noi) ar putea afirma că în legătură cu fenomenul artă ceea ce a fost pus în lumină de paginile lui Heidegger este tocmai ceea ce nu este artă, că adică el a insistat mai mult asupra heteronomiei artei. În adevăr, interesul pentru problema estetică coincide cu ceea ce se consideră de obicei a fi a doua perioadă a gîndirii lui Heidegger, cea care rezervă artei o funcție eminentă, asemănătoare cu aceea care îi era recunoscută de filosofii romantici; este mai mult vorba de o hegemonie decît de autonomie. În consecință, paginile sale asupra artei nu oferă nici un instrument metodologic și vizează mai ales o soluție în domeniul ontologic.

În legătură cu estetica lui Heidegger, există o bogată literatură și mai ales specialiștii italieni au obținut rezultate excelente în acest domeniu[1]. Să nu uităm totodată că primul și cel mai celebru din textele lui Heidegger privind problema artei, a fost o conferință ținută la Roma la 2 aprilie 1936 (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*) și publicată aproape simultan în anul următor la München în germană și la Florența în traducere italiană[2]. Cu toate acestea, gîndirea estetică a lui Heidegger ar putea să pară cititorului obscură și sibilină. În adevăr, filosoful din Freiburg a adoptat din ce în ce mai mult în cea de a doua parte a doctrinei sale, procedee de expunere greoaie și deconcertante: a recurs la entime, la metafore, arhaisme și jocuri de cuvinte care învăluiesc cu o penumbră esoterică unele din concepțiile sale care ar fi avut nevoie tocmai să fie privite în plină lumină, pentru o comparație cu cultura contemporană. Totuși, dacă s-ar proceda așa s-ar pierde *Stimmung*-ul și sensul general al gîndirii sale și de aceea cea mai mare parte a comentatorilor săi au încercat să evite cu orice preț acest pericol. Dată fiind sarcina noastră de a oferi o privire de ansamblu asupra diverselor orientări estetice contemporane și a interrelațiilor dintre ele, vom căuta dimpotrivă să evităm primul inconvenient, chiar cu prețul de a cădea în cel de al doilea. Ceea ce deosebește o gîndire filosofică sau o gîndire științifică de o experiență literară este că ea este traductibilă și că sensul trebuie să se rezolve în întregime, în mod analitic, în semnificația sa.

Scrierile lui Heidegger care tratează despre artă pot fi împărțite în trei grupuri. Primul este inspirat de interpretări ale poetului Hölderlin și cuprinde cîteva conferințe din perioada 1936—1946 sub titlul: *Lămuriri privind poezia lui Hölderlin*[3]. Cel de al doilea este constituit dintr-un lung eseu în trei părți, intitulat *Originea operei de artă*[4], care reia o serie de conferințe ținute între 1935 și 1936, dar punerea lor la punct a fost făcută mult mai tîrziu și ele nu au fost publicate decît în 1950, în volumul *Holzwege*. Ultimele scrieri, de după 1950,

se găsesc reunite în cea mai mare parte în lucrarea *Discursuri și eseuri*, 1954[5]. Cele două materiale din anii 1935—1936 domină net toate celelalte scrieri.

Poezie și Gîndire, Estetică și Umanism

Am putea începe expunerea gîndirii lui Heidegger amintind că el refuză să dea studiului său numele de Estetică. „Estetica" este pentru el o atitudine defectuoasă, este atitudinea oamenilor moderni care consideră arta ca un fenomen subiectiv, un gen de *Erleben*, și ca un act, o activitate instrumentală, o proiecție, o exaltare a inițiativei individuale[6]. Respingerea punctului de vedere „estetic" coincide așadar cu respingerea mentalității *umaniste*, prin care a început progresul omului occidental, în special al omului modern. Pentru Heidegger aceasta a fost o epocă de decadență. Eroarea umanismului a început cu Platon și chiar cu Anaximandru, agravîndu-se foarte mult în prezent.

Respingerea punctului de vedere estetic coincide cu afirmarea unui anumit raport între *limbaj* și *ființă*, opus unui anumit alt raport. Ceea ce caracterizează filosofia lui Heidegger din cea de a doua perioadă este refuzul de a considera limbajul ca un instrument condiționat de om (și implicînd deci inițiativa și libertatea) în favoarea unei concepții a limbajului considerat ca „aparență originară a cuvîntului în fața ființei"[7]; cu alte cuvinte, refuzul adevărului înțeles ca judecată adecvată (*Orthòtes*), în favoarea adevărului ca revelație sau „dezvăluire", *Unverborgenheit* (*alétheia*). Refuzului de a considera adevărul ca judecată, ca *adequatio*, îi corespunde acela de a vedea frumosul ca *proportio*, sau *convenientia*, ca *regularitate*, *verosimilitate* ori *cuviință* (ultimele exemple nu sînt citate de Heidegger, dar le putem considera ca fiind conținute implicit în gîndirea sa). În alți termeni, refuzului unui Adevăr intelectualist îi corespunde acela al unui Frumos intelectualist. Heidegger optează pentru un Adevăr intuitiv, obiectiv și imediat și pentru un Frumos analog. „Frumu-

sețea este de fapt un mod de a fi al adevărului"[8]. Adevărul cuprinde în el frumusețea. Și adevărul nu este o judecată, o adecvare, o operație instrumentală lingvistică precum în logica clasică sau modernă, ci o auto-revelare a Ființei, un *laisser-être*, o acceptare, o permeabilitate a omului la revelația ființei[9].

Adevăr și Frumos, Gîndire și Artă, duc așadar la aceeași noțiune, aceea de Ființă (*Sein*) și numai cînd această noțiune va fi clarificată vor fi clarificate și celelalte. În legătură cu aceasta, amintim că noțiunea de Ființă este chiar fundamentul gîndirii lui Heidegger din ultima perioadă. Atitudinea din *Sein und Zeit* (1927) era încă întrucîtva metafizică (o „ontologie fundamentală" declara el), înțelegînd prin termenul de Metafizică metodele care studiază problema „fiindului" (*die Frage nach dem Seienden*), a ceea ce este, a „ființei fiindului" (sau realitate a experienței, cum se spune de obicei). În *Sein und zeit*, fiind-ul era omul, singura ființă „existînd" (lucrurile *sînt*, ele nu „există")[10]. Noua problemă este acum, dimpotrivă, aceea a „ființei ca ființă" (*Frage nach dem Sein*)[11] și o gîndire care sesizează ființa ca atare nu mai este nici metafizică nici filosofie (ceea ce pentru Heidegger este același lucru), ci este Gîndirea, este Adevărul. Iar poezia este un aspect al gîndirii, frumusețea un aspect al adevărului. Vom vedea că a interpreta pe Hölderlin înseamnă pentru Heidegger adevăratul mod de a gîndi ca filosof. Dar ne întoarcem mereu la problema: se înseamnă Ființa?

§ 129. DIALECTICA FIINȚEI

Răspunsul pe care-l dă Heidegger este ambiguu și aproape toate dificultățile gîndirii sale (și sînt numeroase)[12] vin de aici. După părerea noastră, există două răspunsuri. Primul poate fi găsit în eseul *Vom Wesen der Warheit* (1943)[13]. Adevărul este *alétheia*, este un „a nu fi ascuns", un mod de a ieși din ființa-ascunsă. Dar ce urmează de aici? Ce rezultă din aceasta? Rezultă „fiindul" (*das Seiende*) care se revelează ca „existînd" într-un fel sau altul. Ce rămîne atunci ascuns? Ceea ce se sustrage revelației ființelor particulare (în care constă adevărul) este fiindul în ansamblul său (*Seiende im Ganzen*). Acest Unul-Tot este o „întunecare a fiindului, întunecat ca atare în tot"[14] și ca atare este și un mister, un „nonadevăr" care precede orice revelație a unui „existînd"[15]. Aceasta este „ființa". Rezultă o dialectică de adevăr și mister care înnoiește dialectica ființă — nonființă a dialogului platonic *Parmenide*. Faptul că Totul este ascuns constituie condiția revelării părților, după cum lumina este condiția apariției lucrurilor: lumina se revelează ascunzîndu-se pe sine și lăsînd să apară lucrurile. „Ființa se ascunde în timp ce se revelează în fiind"[16]. Fiindul este întotdeauna mundan (*innerweltlich*), multiplu și singular.

Rezultă de aici că ființa se revelează ca un mister. Eroarea metafizică constă în *Irren*, în rătăcirea prin tot ce există uitînd misterul. Și a uita misterul înseamnă a uita ființa. Ființă și mister, ființă și nonființă coincid[17].

Întregul Heidegger din ultima epocă rezidă aici. Dar este și ceva care este prea mult: este definiția ființei (misterul) ca Tot, „fiindul total" (*Seiende im Ganzen*) care este contradictoriu. Același Heidegger își va da seama cîțiva ani mai tîrziu că este vorba de încă o iluzie metafizică. „Ea (Metafizica) cuprinde fiind-ul în totalitatea sa și vorbește de a fi . . ."[18].

Pe scurt, noțiunea de „fiind întunecat în totalitatea sa" (*die Verborgenheit des Seienden im ganzen*) luată ca antecedent al oricărei revelații, adică drept nonadevăr inerent adevărului și condiționîndu-l (*dem Warheitswesen eigenste und eigentliche Un-warheit*), cu toate că este o noțiune dialectică ne-ar putea face să ajungem la acest silogism înșelător: Deoarece dezvăluirea (*das entebergende Seinlassen*) unui fiind particular ca atare nu este decît întunecarea fiindului în totalitatea sa (*die Verbeugung des Verborgenen im ganzen, des Seiendem als eines solchen*)[19] și deoarece ființa

este un „non“ al fiindului particular, vom numi „ființă“ fiindul ca totalitate și diferența ontologică dintre ființă și fiind, care constituie tema ultimei ipostaze heideggeriene, s-ar reduce astfel la diferența dintre *Seiendes im ganzen* și *Seiendes*.

Am văzut mai înainte că gîndirea lui Heidegger este nu numai dificilă dar și ambiguă. În adevăr, chiar în *Wesen von Warheit* descoperim sursa acestei revizuiri pe care autorul o dezvoltă în gîndirea sa mai recentă. „Dezvăluirea fiindului ca atare este deci în același timp o întunecare a fiind-ului în totalitatea sa. Așadar, în această coincidență dintre dezvăluire și întunecare, își are rădăcinile eroarea *(irren)*“ (§ VII, p. 23; trad. it., p. 50). Această întunecare a fiind-ului în totalitatea sa Heidegger o numește „mister“ (§ VI, p. 19; trad. it. p. 42) Ea este contrariul adevărului și, în același timp, condiționarea sa. Heidegger o definește ca *nonesența* sa *(das eigentliche Un-wesen der Warhrheit)*. Pe scurt, numai acest tot care se dă drept mister, drept neant, echivalează cu ființa[20]; el este cel care „dă fiecărui fiind garanția de a fi“ *(ibid.;* trad. ital., p. 47). Heidegger ni-l prezintă ca o esență „prelogică“ a adevărului, o esență „preesențială“ *(vor-wesende Wesen)* a adevărului. Aceasta este semnificația „întunecării fiindului în totalitatea sa“. Preesență, nonesență a adevărului, nonadevăr ...: Heidegger se joacă cu toți acești termeni și jocul său este elementar, dar mulți din cititori se extaziază: „pentru savanți ... aceasta înseamnă domeniul adevărului ființei (nu a fiindurilor particulare)“[21]. Această totalitate, în viața cotidiană, este dată numai ca ceva care nu este ușor de prevăzut sau de sesizat *(Unberechenbare und Ungreifbare)*, ca ceva care rămîne mereu indeterminat și indeterminabil *(Unbestimmt, Unbestimmtbare)*. Nu o sesizăm decît ca o aptitudine *(Gestimmtheit)*, o dispoziție *(Stimmung)*. Ea se revelează omului în rarele clipe în care el se simte liber, cînd adevărul îl eliberează. Libertate și adevăr, mister și dezvăluire a ființei sînt astfel echivalente: *Das Wesen der Wahrheit enthüllt sich als Freiheit*[22].

Dimpotrivă, o *dezvăluire (Offenbarkeit, Entbergung)* „esențială“ *(Wesentlich)* a fiind-ului în totalitatea sa ar însemna *esența sa logică*. Este ceea ce se petrece în orice ontologie sau Metafizică. Dar aceasta înseamnă tocmai a extinde la ființă — adică la „ceea ce dă fiecărui fiind garanția de a fi“, la fundamentul fiindurilor, într-un cuvînt la acel ceva fără de care nu putem gîndi fiindurile *im ganzen*, ci numai rătăcindu-ne în uitare — categoriile logice ale fiind-urilor însele (unul, totul...), cu alte cuvinte la condiția lui *irren* formele însele ale erorii. Aici zace defectul constitutiv pe care Heidegger îl denunță ca existînd în Metafizică chiar din momentul în care, prin Aristotel, ea s-a constituit în Ontologie și în Teologie[23]. Acest defect nu poate fi eliminat în nici un chip, ci numai compensat sau corijat[24]. Dacă am înțeles bine, Filosofia, sau mai bine spus „Gîndirea“ este tocmai această corecție.

Dacă așa stau lucrurile, va trebui să abandonăm conceptul de Ființă ca un tot, „sferă“ parmenidiană, cu care nu se poate ieși din zona Onticului[25], a unui ontic mitificat și cu care nu se putea ajunge la ontologie. Prin această renunțare vom avea în scrierile sale succesive o concepție a ființei sensibil modificată și mult mai originală, care provine mai ales din eseurile cuprinse în *Holzwege* și în *Scrisoare despre Umanism* (1947). Dar trebuie să recunoaștem, de asemenea, că limbajul lui Heidegger este cu atît mai ambiguu și echivoc cu cît se apropie mai mult de această concepție pe care am putea-o defini astfel: Existența nu este altceva decît structura evenimentului, a unui *Geschehen* al ființelor *(entia)*, în măsura în care acestea sînt natură și istorie și această structură, această ordine necesară este numită destin, cu un termen aparținînd aceleiași rădăcini *(Geschick)*. Am văzut, în adevăr, că ființa ca atare *nu există*. Nu o putem gîndi pozitiv, ea nu este decît nonființa fiindului. Ființa nu este decît structura (în mod subiectiv, am spune: operația) apariției fiindului (ființele). Ființa se manifestă ca iluminare a fiindului în măsura în care

acesta se revelează în funcţiune de un Non-Fiind, de un mister. Altădată am fi vorbit de Absolut, de Indistinct sau de Inconesabil, transformînd în chip metafizic un negativ în pozitiv. Un poet de acum un secol vorbea tocmai de acest *Necunoscut*. Dacă, dimpotrivă, vrem să ocolim pericolul de a transforma fiinţa în fiind, trebuie să ne concentrăm întreaga atenţie asupra acelor *entia*. Fiinţa nu este altceva decît legea (destinul) prin care se face fiindul. Adică noţiunea de fiinţă coincide cu aceea de adevăr ca revelaţie, nonsecret, *alétheia* şi revelaţia (fiinţa) nu poate revela decît ceea ce este obiect, ceea ce este dat (*entia*, fiinţele particulare). În concluzie, nu poate exista adevăr (dogmatic) care să nu fie un nonadevăr (critica).

Gîndirea lui Heidegger, în măsura în care aspiră să depăşească metafizica conduce, aşadar, la acceptarea faptului rătăcirii printre fiinţe (acesta este sensul metaforei acelor *Holzwege:* cărările care se pierd în pădure), fără ca totuşi să uităm rătăcirea noastră, adică însoţind mereu experienţa noastră ontică cu o cunoaştere critică a sensului său ontologic (prin faptul că ea este o uitare a fiinţei sau altfel spus o experienţă dogmatică care neglijează în mod necesar caracterul său propriu de revelaţie). Nu putem fi deci de acord cu concluziile prea negative ale lui Chiodi care afirmă că în ultimele sale scrieri Heidegger a abandonat filosofia sa, a finitului. El a adus pur şi simplu finitul în cercul necesarului; el a abandonat astfel planul a ceea ce există (omul) şi, în consecinţă, a ceea ce este liberă iniţiativă, posibilitate. Faptul poate da naştere la unele critici, dar este de la sine înţeles că dacă această concepţie ameninţă de a aduce gîndirea sa în cercul romantic al ideilor de Totalitate, de săvîrşire, de Absolut (aşa cum am văzut şi cum trebuie evitat), o altă teză, mai *existenţială* restrînsă la finit, nu ar putea evita alte capcane în care Heidegger s-a străduit să nu cadă (motivul exagerărilor expozeului său rezidă probabil în această reacţie polemică). Putem defini sumar aceste capcane ca fiind impregnate de subiectivism spiritualist (iar existenţialismul francez

cu tendinţe psihologice, catolic sau ateu, ne oferă o dovadă concludentă în acest sens)[26].

§ 130. – FIINŢA CA REVELAŢIE

Odată adoptată această interpretare a noţiunii de Fiinţă — refuzînd de a ceda defectului heideggerian al hipostazei verbale („verbal superstition") — întreaga sa concepţie despre artă, inclusiv anumite aspecte care par destul de arbitrare sau anacronice, îşi găseşte o explicaţie coerentă.

Dacă Fiinţa nu este altceva decît adevărul ca *procedeu de revelaţie* (*Geschicke*), vedem uşor ce nou aspect poate lua definiţia hegeliană şi fenomenologică a Frumosului ca *Scheinen*, ca apariţie sensibilă a unei Idei[27]. Acum, Frumosul, înţeles ca un mod de a fi al adevărului, ca prezenţă (Anwesenheit) a Fiinţei, este cu totul altceva[28]: în spatele caracterului logic, hegelian şi fenomenologic husserlian al acestei formule, transpare acum (şi Schelling a contribuit într-o măsură la aceasta), vechea noţiune neoplatonică a frumosului. Asistăm astfel la o reinterpretare modernă a unei formule care dispăruse de secole sau se modificase în mod radical şi care nu mai avea un sens etimologic: conceptul neoplatonic şi scolastic al *claritas*-ului. Schimbul de scrisori dintre M. Heidegger şi E. Steigen[29] privind interpretarea unui vers de Mörike este semnificativ în această privinţă.

Versul conţinea definiţia frumuseţii (poeţii aleşi de Heidegger au fost întotdeauna „poeţi ai poeziei"):

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst,

şi Steiger traducea hemistihul al doilea astfel: „felix in se ipso videtur", în timp ce Heidegger propunea: „feliciter lucet in eo ipso". Literal vorbind, limba germană permite ambele interpretări. Faptul cel mai semnificativ este că cele două traduceri sînt legitime, dar cea de a doua prevalează deoarece, după concepţia neoplatonică, *lucet* implică *videtur*[30]. Trebuie să adăugăm însă că neo-

platonismul lui Heidegger este o „repetiţie" originală şi nu o simplă „reproducere" a conceptului de *claritas*. În adevăr, nu forma este aceea care străluceşte în materie, nici ceea ce este semnificat în semn, nici ordinea în multiplu. Prezenţa fiinţei — afirmă Heidegger — este aceea care luminează fiindul. Şi noi ştim că fiinţa este *alétheia*, revelaţie, nu un pozitiv ci un pozitiv-negativ: fiinţa este procedeul obligat, *geschick*, al revelaţiei, raportul secret-nonsecret, *Verborgenheit-Unverborgenheit*, care regizează modul de naştere al fiindului. Iluminarea fiindului de către fiinţă nu este deci altceva decît sensul pe care îl dă conştiinţa celui ce este ascuns, prezenţa misterului, sensul religios al finitului. *Claritas* nu mai este numai „resplendentia formae", transparenţa entelehiei, ci este impresia pe care o dau lucrurile că se dezvăluie, este revelarea lor. În acest sens, existenţa *luminează* fiinţele, şi această prezenţă a existenţei este adevărul lor şi frumuseţea lor. Echivalenţa scolastică a Fiinţei (neluată acum în sensul său substanţial) şi a Frumosului este astfel renovată: „Quantum enim unumquodque habet de pulchritudine, tantum habet de esse"[31]. Revelaţie, nondisimulare (şi deci şi disimulare), acesta este frumosul. Ne amintim de *Negative capability* a lui Keats, căutarea sa a „incertitudinii", a „îndoielii", transpusă acum pe plan ontologic.

Dacă frumosul este revelaţia, nondisimularea, dacă el este ca atare fiinţa fiindului, adevărul, realizarea acestui eveniment este ceea ce numim opera de artă. Opera de artă este „ceea ce se întîmplă", o punere în acţiune, este un eveniment istoric *(ein sich in-Werk-setzen des Wahrheit des Seienden)*[32]. Găsim limpede în artă ceea ce am văzut că constituie procesul sau esenţa (sau *Geschick*) fiinţei; putem spune în acest sens că arta este acţiune, că este tehnică[33], ca un *factum* care este în realitate un *eventum*. În adevăr, numai în acest sens, dar printr-un joc de cuvinte (prin dublul sens al termenilor *vollbringen* şi *schöpfen*), justifică Heidegger caracterul de producţie şi de creaţie care se atribuie de obicei artei.

Trebuie să considerăm această poziţie a lui Heidegger ca o atitudine contrară principiului adoptat de cea mai mare parte a esteticii contemporane; arta ca instaurare, ca producţie formalizată, ca instrumentalism subiectiv (să ne gîndim mai ales la estetica franceză). Heidegger respinge această concepţie ca un punct de vedere „estetic" care este pentru el un semn al decadenţei moderne, ca un fenomen al epocii noastre de criză, al acelui „Humanismus", echivalent al filosofiei înţeleasă ca metafizică. Arta, dimpotrivă, este Poezie (*Dichtung*) în sensul în care *dichten* aminteşte termenul de dictat, *Diktat*. Este *Diktat*-ul adevărului fiinţei, este revelaţia fiindurilor care ni se impune ca atare: contrariul liberei activităţi creatoare, iniţiativei imaginative, subiectivităţii, în conformitate cu ceea ce modernii gîndesc despre artă. Toate artele sînt Poezie (*Dichtung*), chiar dacă fiecare are propriul său limbaj şi chiar dacă opera care se concretizează în limbajul cuvîntului (poezia) ocupă un loc particular în ansamblul artelor. Arta este faptul de a provoca, de a solicita adevărul (un „a nu fi ascuns" al fiindului). Totul se învîrteşte mereu în jurul acestui concept: arta nu este *adequatio* (*omoiosis*), ci *alétheia*. Dar nu ştim că aceasta din urmă este chiar esenţa gîndirii, este ceea ce deosebeşte gîndirea autentică de gîndirea decadentă, metafizică. Putem spune, aşadar, că gîndire şi poezie coincid? Ele sînt asemănătoare, dar distincte. „Gînditorul *spune* Fiinţa, poetul dă un nume la ceea ce este sacru". Poetul şi gînditorul locuiesc unul lîngă altul, dar pe munţi diferiţi"[34].

§ 131. – GÎNDIRE ŞI POEZIE

Este inutil să căutăm în paginile lui Heidegger o precizare asupra acestei diferenţe[35]. Dacă analiza precedentă este valabilă, putem preciza un lucru: cînd gînditorul *spune* fiinţa, el ne face conştienţi de apariţia lucrurilor, de secretul lor, de misterul lor.Putem numi această cunoaştere critică, cunoaşterea apartenenţei lor la procedeul *geschick*-

ului, la Ființă; dar aceasta este totodată și frumusețea lor. La rîndul său, *Dichtung ist worthafte Stiftung des Seins.* Ajungem aici *worthaftig;* poetul *dă nume, el* creează sigle, simboluri ale acestor revelații fundamentale pe care le-am numi *valori,* dar pe care Heidegger le numește Sacru, Divin (pentru că respinge valorile și pentru că, prin acest termen, el înțelege evaluările subiective și umaniste). Alte dăți, el indentifică Sacrul cu Natura[36] și aceasta corespunde unei *endiade* pe care am mai întîlnit-o în conferința ținută la Roma despre Hölderlin, cînd declara că misiunea poetului este de a numi *zeii* și esența *lucrurilor.* În acest sens, putem spune că poezia sanctifică (zeii) și celebrează (lucrurile).

Einzig das Lied über Land
heiligt und feiert (Rilke)[37]

Repet, este greu să facem cu precizie deosebire dintre *a poetiza* și *a gîndi.* „Orice *Dichten* este în fond o gîndire"[38]. Putem înțelege că una prezintă (numește) ființa, cealaltă o spune, o analizează. Ființa este *geschick,* procedeul de deschidere-disimulare a adevărului-mister. Poezia oferă lucrurile ca rezultate ale acestui procedeu și avem astfel limbajul poetic, dicteul ființei, cuvintele încărcate de ceva neexprimat încă. Dar „este necesar să pătrundem în inexprimat, să ne întreținem cu Poezia și aceasta prin mijlocirea gîndirii... atunci, a gîndi înseamnă a convorbi cu *poezia*"[39]. A gîndi și a poetiza sînt deci legate indisolubil. Și Heidegger adaugă ceva foarte interesant: „această convorbire este văzută de filosofie ca o alunecare a perplexității spre reverie *(Schwärmerei):* gînditorului nu trebuie să-i fie frică de acest scandal...". De fapt, Heidegger din cea de a doua perioadă recurge deseori la o asemenea metodă; gîndirea sa este un continuu comentariu al termenilor fundamentali folosiți de unii poeți *Grundworte, Wesentliche Worte*), cuvinte care îl fac pe cititor să viseze și pe filosof să reflecteze.

Preferința sa se îndreaptă spre acei poeți la care se manifestă mai clar, după el, *Dichtung*-ul,

Diktat-ul ființei, acei poeți moderni care aparțin unei epoci apropiată de epoca în care Hegel prevăzuse moartea artei. Pentru acești poeți arta este o problemă, ei fac poezie din chiar problema poeziei ca Hölderlin, Rilke, Trakl...[40]. Pe poezia acestora se întemeiază cea mai mare parte a scrierilor lui Heidegger. Dar și paginile asupra problemei generale a artei sînt foarte numeroase. Cele mai numeroase sînt cele din *Ursprung des Kunstwerkes* (*Originea operei de artă,* 1935—1936) consacrate artei în general și nu literaturii în special. Ele constituie un studiu în primul rînd fenomenologic. Celelalte au un caracter mai marcat de ontologie existențialistă.

În *Ursprung des Kunstwerkes,* Heidegger pleacă de la constatarea dublului plan al existenței operei de artă cu care am luat cunoștință din anchetele fenomenologice ale altor autori (să ne amintim de *Vordergrund-Untergrund,* Figură-imagine etc.) și, dacă luăm în considerare data acestui eseu (o conferință din 1935—1936), trebuie să-i recunoaștem prioritatea. Dar el își conduce analiza fenomenologică în mod dialetic și prezintă această dialectică într-un chip mitic. Nu este vorba de o stratificare (*Schicht*) ca la N. Hartmann ci de o sciziune (*Riss*) care este un conflict (*Streit*) și, ca atare, o întîlnire, o uniune. Este întîlnirea a doi factori numiți Pămînt (*Erde*) și Lume (*Welt*). O operă de artă este înainte de toate o semnificație, ce reprezintă o valoare pentru comunitate și pentru individ. Ea revelează *o lume* și o constituie, o lume care este ansamblul valorilor sale. Un templu, de exemplu, este legat într-o mie de feluri de evenimentele din viața poporului. Dar opera de artă este și *materia* sa: masa pietrelor sale, jocul de lumini, strălucirea culorilor, ecoul sunetelor și cuvintelor; sînt *qualia* ale Naturii, este Pămîntul care se manifestă. Opera de artă este totdeauna teatrul unei lupte *(Streit)* între un factor care este „Pămînt" și un factor care este „Lume, unul obscur celălalt limpede, unul chtonic, celălalt spiritual. Trebuie să spunem însă că Heidegger reușește să nu facă prea

contrastant sensul acestei dicotomii şi nici să facă din ea un simplu raport raţional-iraţional. Elementul sensibil, materia sau natura, elementul „străin" cu caracteristicile sale — metal, piatră, culoare — care fac substanţa „obiectuală" (*dinghsft*) a artei, apar în operă şi sînt Pămîntul. Dar punînd în evidenţă Pămîntul, sau Natura, opera de artă deschide drumul unei reprezentări şi face loc unei lumi de semnificaţii (*Welt*): „Opera de artă ţine deschisă deschiderea lumii"[41]. Este o dicotomie fenomenologică ce ne întoarce la dialecticienii perioadei romantice, mai ales la Schelling.

Arta este tocmai acest raport datorită căruia „obiectualitatea" (*Dingheit*) lucrului este făcută să devină simbolul unei realităţi diferite. Nu trebuie să reducem acest raport la raportul materie-formă, deoarece în felul acesta am ajunge la raportul logic al judecăţii, complement şi subiect, clasă şi exemple, ceea ce ar fi valabil pentru lumea utilizabilului (*Zuhandenheit*), a instrumentalului, a practicului, a obişnuitului şi a cotidianului, dar nu pentru fiinţă[42]. Revelaţia adevărului în artă are, dimpotrivă, un caracter de ruptură; el bulversează cursul obişnuit al vieţii utilitare (*Zuhanden*), introduce extraordinarul şi excepţionalul, produce mirarea[43]. Arta este şocul revelaţiei bruşte a fiinţei. Ea scoate (*schöpft*) mereu ceva absolut nou şi îl pune în deplină lumină (Vollbringt)[44]. Această revelaţie este un eveniment istoric: „Arta este o devenire şi un mod al adevărului de a se transforma în istorie" (p. 59). Nu este vorba aici de istoria ca evoluţie sau schimbare, într-un cuvînt de acea „devenire a artelor" care procură pîine gazetarilor, criticilor şi negustorilor, ci de istorie ca un început, eveniment iniţial, constitutiv al unei epoci (*Herkunft*). Heidegger numeşte această semnificaţie prin cuvîntul *geschichte* (care vine de la *geschick*) opus cuvîntului *Istorie*. „Arta este *origine* în esenţa sa şi nimic mai mult, ea este o modalitate caracteristică prin care se arată adevărul, adică prin care adevărul se întrupează şi devine istoric" (p. 65). În felul acesta, arta dă un început şi un fundament istoriei (p. 64), în măsura

în care revelează noi esenţe, defineşte conturul unei Lumi şi se află la originea unei epoci. De fiecare dată cînd se inaugurează o perioadă, este prezentă poezia. Totuşi, poetul nu ia iniţiativa istoriei, el nu este decît colaboratorul, executorul acestui eveniment (*geschehen*), acestei transformări a adevărului în istorie. El nu este stăpînul fiindului, ci servitorul, păstorul fiinţei[45].

După cele spuse mai sus nu ne vom mai mira să întîlnim teza următoare: poezia este „limbajul originar al unui popor". Limbajul se naşte ca poezie care numeşte lucrurile şi revelează o lume — nu este o simplă expresie subiectivă, o imaginaţie individuală, un cîntec, o lirică. Este *Ursprache* care este *Urdichtung*. „Înţelepciune poetică", „universal fantastic", spunea G. B. Vico; „poezie, limba mamă a spiţei omeneşti" scria Hamann[46]. Ea exprimă pentru fiecare popor ivirea lumii sale şi îi garantează cunoaşterea de sine, adică apartenenţa la istoria universală[47]. Trebuie totuşi să spunem că Heidegger n-a recurs de obicei pentru a ilustra afirmaţiile sale la exemple luate din arta populară ca Vico sau Herder. El nu citează legende, sagas, formule, rime etc., ci foloseşte exemple diametral opuse, scoase nu din arta primitivă, ci din arta aflată în plină criză, din arta epocii decadente. Istorizarea poeziei pe care o face nu vrea să fie o formă de istorism. El caută în istorie conştiinţa acelui *Geschick*, transparenţa sa critică. De aceea cuvintele sale sînt metaforice şi metaistorice. „Limbajul este casa fiinţei, omul locuieşte în această casă . . ."[48].

Această ultimă expresie, sugestivă, dar preţioasă şi cam naivă, ca multe altele ale lui Heidegger din ultima epocă, este parafraza unui pasaj poetic simplu şi sublim din Hölderlin:. . . *doch dichterisch wohnet / der Mensch auf dieser Erde*[49] („poetic omul tăieşte pe acest pămînt"). Un alt vers al lui Hölderlin (din poemul *Andenken*) îi procură lui Heidegger formula poetică a unei teze care izvorăşte în chip natural din premisele arătate mai înainte[50].

Was bleibt, aber, stiften die Dichter.

Prin limbaj poeţii creează regulile şi paradigmele durabile care deschid noi perspective asupra lumii şi inaugurează epocile istorice. „Poeţii sînt cei care creează lucrurile care durează", adică ceea ce are caracterul de esenţă, de normă, de mit şi care constituie elementele dialogului uman:

Viel erfahren hat der Mensch,
der Himmlischen viele genannt,
seit ein Gespräch wir sind
und hören können voneinander.

Heidegger insistă asupra celui de al doilea termen: a numi zeii. Iar expresia „zeii" ca şi acelea de „sacru", „divin" trebuie să fie luate în sensul larg şi mundan, ca la Hegel. Acest sens de demnitate, de mister şi de presentiment, care invadează toate lucrurile, era simţit foarte pregnant de primitivi. Din această cauză, totul devenea pentru ei embleme ale zeilor: pămîntul, lumina, vatra, zilele anului, tot ce aduce seninătatea, orice fiinţă care impune respectul şi pe care o saluţi. Referirea la Hölderlin, poetul romantic, prietenul lui Schelling şi al lui Hegel, este cea care în loc să dea spuselor sale un sens erudit şi evocator, îi conferă rezonanţa actuală: Hölderlin este considerat ca fiind poetul conştient al crizei vieţii moderne sau al „timpului de extremă sărăcie". Se ştie că tema sa lirică a fost aceea a nemulţumirii în faţa prezentului, sublimată în regret şi-n adoraţie pentru o lume a fericirii şi perfecţiei pe care, cu o minunată imaginaţie, el o transferă în trecutul vieţii elenice primitive. Aceea a fost perioada luminoasei bogăţii a omului; azi, dimpotrivă, trăim în noapte, în sărăcie. Într-un pasaj al unuia din poemele sale, *Pîine şi vin,* poetul se întreabă: La ce serveşte astăzi poezia? Ce scop urmăreşte? În ce constă legitimitatea ei? Hölderlin consideră că timpul său, el trăind în plină perioadă romantică, nu era adaptat poeziei (Heidegger ar preciza: Poezia era înfloritoare atunci, dar *Dichtung* dispărea). Epoca sa este aceea a extremei sărăcii: nimic despre zeii dispăruţi, nimic încă despre zeii viitori. În aşteptare, poeţii rătăcesc... „Şi ce este de făcut, în aşteptare, ce mai este de spus?... Nu ştiu; şi la ce mai folosesc poeţii în timp de restrişte? — Dar ei sînt, după cum spui tu, asemenea preoţilor sacri ai lui Dionisos — cei care rătăcesc din ţară în ţară, prin Noaptea sfîntă".

Sarcina poetului este de a ocroti sensul misterului deoarece aceasta înseamnă „apropierea originii" (*Die Nähe zum Ursprung*), sensul fiinţei[51]. Funcţiunea poeţilor este cu atît mai preţioasă în perioadele de criză, — este aceea de a ne face conştienţi de uitarea fiinţei noastre, căci mizeria cea mai mare este uitarea uitării. O conferinţă cu titlul hölderlinian, *Wozu Dichter?*[52] este consacrată unui alt poet căruia Heidegger îi recunoaşte această misiune, R. M. Rilke. Epoca nopţii, *dürftige zeit*, este precizată aici, este aceea „seit dem die einigen drei, Herakles, Dyonisos, und Christus, die welt verlassen haben...". Este epoca fără zei şi fără mituri, — s-ar spune, un corolar al esteticii lui Hegel.

§ 132. – MITURI ŞI MISTIFICĂRI

Pentru cel care nu acceptă nici postulatul său metodologic (primatul fiinţei asupra fiindului), nici limbajul său, este greu să judece estetica lui Heidegger. Trebuie totuşi să ţinem seama de două lucruri: *primo*, că în mod cartezian putem trage concluzii exacte chiar din principii eronate; *secundo*, că în filosofie nimic nu poate împiedica acea infidelitate care provine din traducerea limbajului.

După părerea noastră, un merit indiscutabil al lui Heidegger este acela de a fi reacţionat împotriva unei poziţii exclusiv estetice şi formale a artei, într-o epocă în care arta era atît de des teoretizată ca un pur contrapunct tehnic. Este mai greu să-l urmăm în ceea ce priveşte extensiunea dată noţiunii de „estetic" care implică pentru el toate formele subiective şi umaniste. Ni se pare,

de asemenea, dificil de a respinge integral convenționalismul și semanticismul instrumental, legat de mentalitatea omului modern și de valorile sale privind inițiativa și libertatea[53]. Dar polemica sa pune cu siguranță problema de a justifica din acest punct de vedere valoarea de revelație, de *alétheia*, pe care el a scos-o în evidență și care aparține fără îndoială sensului adevărului. Astfel, definiția dată de el misiunii poetului, aceea de a „numi zeii și esența lucrurilor" este, de asemenea, exactă sub forma sa figurată. Dar trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva Heidegger a neglijat prea mult *lucrurile* în favoarea *zeilor*. În *Ursprung der Kunst*, nu, dar în celelalte opere, cu siguranță că da. În conformitate cu acestea din urmă, ar părea că trebuie să recunoaștem ca autentică numai o poezie inocent mitologică (Homer, Sofocle...) sau o „poezie a poeziei" (Hölderlin, Rilke...). Astfel, pare că se repetă antiteza lui Schiller dintre poezia naivă și poezia sentimentală[54].

Îndepărtîndu-ne de Heidegger (dar nu ne apropiem niciodată de el mai mult decît cînd ne îndepărtăm), putem aminti că întreaga istorie a poeziei a fost o alternare și un amestec de mituri și de mistificări cu ajutorul miturilor. Homer primește mitul și îl perfecționează. Același lucru cu Eschil, Sofocle, Pindar, dar mult mai puțin cu Euripide și, de asemenea, cu Virgiliu și Lucrețiu. La rîndul lor, Alceu, Safo, liricii, își inventează miturile și fac un mit chiar din ei înșiși. În Evul Mediu, atît de înclinat spre imitație și adept atît de modest al tradiției (numai în aparență însă), Dante inventează mitul autobiografic al Beatricei de care se îndrăgostește la nouă ani, și îl inserează în tradiția provensală și în aceea a scolasticii creștine. Dar unii contemporani ai săi au luat aceasta drept o mistificare și cînd el și-a trimis primul sonet-şaradă altor poeți, un anume Dante de Majano i-a răspuns că ar trebui să facă un duș pentru a-și potoli ardoarea. Și mitul din „Il canzoniere" de Petrarca nu este el o dulce și pașnică mistificare? Ce poate fi mai mistificator decît pasiunea acestui ecleziast pentru Laura, o femeie măritată? Și totuși, acest mit a intrat de îndată în cercul culturii (și a stăpînit aici timp de secole), a pătruns în domeniul valorilor morale, deoarece o asemenea atitudine față de femeie a avut o rezonanță socială. Ea își găsește un ecou în moravuri, se leagă de tradiția truverilor și de tradiția cavalerească, se sudează cu tradiția religioasă și chiar dacă este în contradicție cu unele principii sau cu unele obișnuințe (ca erotism ecleziastic), ea nu o destramă și nu lasă urme (nu există, de exemplu, nici o urmă a vreunei parodii cu privire la asemenea amoruri ecleziastice la nuveliștii timpului). Dar ce erau aceste opere altceva decît poezii ale poeziei, exaltarea funcției sale revelatoare?

Este un fapt real totuși că poeții moderni nu mai pot primi mitul și nici nu pot să-l inventeze cu materiale atît de vii, așa cum au făcut Dante și Petrarca. Faptul se repercutează pînă în genurile literare care mărturisesc conștiința lor critică. Să ne gîndim la *Faust* al lui Goethe care începe în stilul *Puppenspiel* și apoi se dezvoltă și se termină ca un balet[55]. Adeseori, această cunoaștere domină și inspirația: cea mai bună operă a scriitorului romantic cel mai fantezist, Byron, este *Don Juan*, în genul umoristic. Să ne gîndim și invers la încercările nefericite ale poeților englezi (Shelley, Swinburne) de a se adăpa naiv din mitologia contemporană libertară. În domeniul teoriilor poetice să ne amintim de paginile cele mai eficiente de un secol încoace, acelea ale lui E. A. Poe[56], atît de ambigui, un amestec de profunzime și paradox. Același lucru îl putem spune despre teoria poetică, puțin în stil dandy, voit artificială, expusă în atîtea versuri și aforisme de Baudelaire[57]; același lucru cu tematica sa lirică. Iar Mallarmé, cînd acceptă să ia în serios poetica lui Poe, pînă la ce punct se lua în serios pe sine însuși?[58]. Cu cît ne apropiem mai mult de epoca noastră, cu atît apare mai deschis caracterul de mistificare al artei moderne. Să nu ne speriem de acest cuvînt. Din punct de vedere psihologic și

sociologic, un examen al situației artistului în lume, din antichitate pînă în zilele noastre și, mai ales din secolul al XVIII-lea pînă acum, ar explica situația[59].

Poeții moderni nu mai pot primi mitul și atunci îl inventează ca un material respingător cîteodată, nu pentru că ar fi un material psihic respingător în sine, ci pentru că nu mai coincide cu conștiința socială. Nu este nevroza lui Poe care ne tulbură cînd devine un mit poetic: la urma urmelor ea nu este chiar așa de deosebită de aceea a lui Dante. Tematica lui Baudelaire, atît de stupidă cu conținutul său à la De Maistre, cu antitezele sale între Bine și Rău, între îngeri și infern, între păcat și căință etc., în care autorul credea mai puțin ca oricine, ne tulbură mult mai mult. Astfel, în temele unui poet fără prejudecăți ca Rimbaud întîlnim ocultismul artificial al secolului al XIX-lea (acela al lui Elifas Levi) și un talmeș-balmeș ridicol de doctrine estetice esoterice[60]. Și aceste mistificări au totdeauna în vedere „poezia poeziei". Ajungem în zilele noastre, cînd se întîlnesc ca fiind egal de evidente voința artei de a părea o mistificare a adevărului și voința de a fi mai mult decît vreodată o apariție a adevărului. J.-P. Sartre va fi acela care-și va da foarte bine seama de aceasta. Poate că diagnosticul lui Hegel privind moartea artei era greșit, dar el pare să fie just după interpretarea pe care i-o dă Heidegger[61]: ceea ce moare în artă este capacitatea de a fi „gîndit". Numai cineva care, ca Croce, definește arta ca o non-gîndire ar putea surîde de aceasta.

Consecințele concepțiilor lui Heidegger sînt greu de judecat. Este vorba de un autor care se vrea acceptat sau respins în bloc și, ca atare, în legătură cu problema artei, gîndirea sa a fost mai mult neglijată sau respinsă decît acceptată. Era privită ca o repetare emfatică a tezelor neoplatoniciene romantice. Am văzut însă că neoplatonismul și romantismul său au caractere fără îndoială originale. A sa *Überwindung* a Metafizicii se poate reduce la cunoștințe fenomenologice, din

care unele coincid cu acelea care, pe căi diferite, ne-au părut și nouă a fi adevăruri. Scrierile despre artă ale lui Heidegger nu pot învăța și nu pot dezminți nimic pentru cel care nu ar fi un heideggerian din punct de vedere antropologic. Dar ele pot confirma unele teze care, deși poate nu sînt noi, nu trebuie să fie uitate. Ele ne par a fi mai pozitive (mai controlabile) decît anumite teze ale unor doctrine estetice „științifice" recente. Să le rezumăm: 1) Arta nu se reduce la tehnică, structură instaurativă și formativă; 2) arta oferă revelații și nu judecăți; 3) aceste revelații sînt evenimente care deschid lumi epoci istorice; 4) și aceasta în măsura în care arta fixează și întemeiază „ceea ce durează" (paradigme de semnificații și de valori, am spune); 5) mai mult decît oricare alta, cunoașterea artistică comportă, cu ceea ce este spus sau dezvăluit, sensul a ceea ce nu este spus și rămîne să fie spus; și numai acest neexprimat întregește experiența, aduce fiindul la ființă, în conformitate cu terminologia lui Heidegger; de aici provine caracterul concret al cunoașterii artistice; 6) istoria artei este o alternanță de poezie și de „poezie a poeziei" sau, după cum ni s-a părut, de mituri și de mistificări cu ajutorul falselor mituri: „această mistificare care nu șade rău geniului", scria Baudelaire. Ceea ce confirmă că arta, înțeleasă în acest sens, este totdeauna o „apariție a adevărului".

§ 133. – KARL JASPERS (1883–1969) ASPIRAȚIA SPRE TRANSCENDENȚĂ ȘI FUNCȚIUNEA MITICĂ A ARTEI

Dacă am vorbit despre o inspirație mitică și de un mod echivoc de a o realiza, propriu poetului modern, nu se poate să nu facem aluzie aici și la un alt filosof german contemporan, *celălalt* filosof existențialist protestant, singurul chiar, am putea spune, după ce Heidegger a refuzat să fie considerat ca atare. Să ne amintim că cu zece ani înainte de a respinge existențialismul lui Sartre în

a sa *Scrisoare asupra Umanismului* (1946), Heidegger își separase gîndirea de aceea a lui Kierkegaard, Nietzsche și Jaspers într-o altă scrisoare adresată lui J. Wahl[62].

Filosofia lui Jaspers este eminamente „constructivistă", este un examen al formelor de viață și o analiză a procedeelor lor care îl apropie tot mai mult pe om de unitate, adică de Dumnezeu. Aceste procedee sînt tot atîtea *orizonturi deschise* (este chiar termenul lui Jaspers). De fiecare dată se pare că ele pot îmbrățișa (*umgreifen*) totul, unitatea ființei, și de fiecare dată ne dăm seama că acest tot nu era decît o etapă și ne trimitea la un alt orizont, alcătuit după o altă structură și așa mai departe, pînă la un ultim orizont, la o structură înglobînd totul, pînă la un ansamblu infinit (*Das Umgreifende*). Jaspers distinge trei asemenea structuri transcendentale ale experienței fenomenice care se trimit una la alta pentru a ajunge la un tot, la o *omnitudo realitalis*, la un „numen": 1) structura sau orizontul intuitiv al realului; 2) structura logică a cunoașterii universale; 3) orizontul spiritului (*Geist*), sinteza totală[63]. Existența are deci un sens, o direcție; raționalitatea sa coincide cu neliniștea care sfărîmă limitele oricărui orizont, orientată fiind spre dobîndirea imposibilă a Unului. Dar Jaspers insistă mai puțin asupra acestui imposibil — care este totuși legea experienței, un continuu eșec (*Scheitern*) — cît asupra misiunii acestei transcendențe neobosite și asupra aspirației spre o ultimă transcendență. Aceasta nu va mai fi o gîndire ci un naufragiu al gîndirii[64], o emoție: un sentiment de *pace* și de *stupoare* (*ibid.*). Va fi sfîrșitul neliniștii (*Unruhe*). Jaspers declară în altă parte că s-a depărtat de *„endgültige Unruhe Kierkegaards und Nietzsches"*[65]; el aspiră la pacea sistematică a misticilor.

După cum se vede, existențialismul lui Jaspers se apropie de un anumit spiritualism. Ultimele sale scrieri și mai ales fundamentala *Von der*

Wahrheit[66] au accentuat această atitudine. Problema sa este dualitatea; cum poate fi ea depășită? Cînd se spune că doctrina sa este o doctrină a eșecului, a falimentului sau a naufragiului, trebuie să înțelegem prin aceasta eșecul unității imanente. Toate unificările pe care le edifică omul prin structurile transcendentale se sfărîmă, diversele orizonturi se trimit unul la altul pentru a ajunge în sfîrșit la un orizont infinit pe care inteligența nu-l poate atinge. Orice efort al intelectului pentru a sesiza principiul activ însuși, existența, cade în paralogisme care nu se rezolvă decît *renunțînd la unitate*. Metafizica lui Jaspers este renunțarea calmă la unitatea imanenței[67].

Procesul existenței duce astfel la o trecere spre dualitatea transcendenței. Cunoașterea rațională ne conduce pînă la anumite situații limită (*Grenz-Situationen*) și la anumite atitudini existențiale (*Existentielle Bezüge zur Transzendenz*) care constituie experiențe metafizice. „Situațiile limită" sînt acele condiții cărora nu li se poate sustrage nici o experiență omenească, acele frontiere ale existenței umane de care se lovește orice Cunoaștere, orice Libertate, orice Comunicare. Dincolo, găsim nonsensul Transcendenței, ca de pildă, moartea, suferința, lupta, greșeala... Aceste cercetări constituie partea cea mai vie a gîndirii lui Jaspers. Chiar Heidegger din *Sein und Zeit* (1927) recunoștea că se inspirase copios din aceste noțiuni conținute chiar în prima operă filosofică originală a lui Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, 1919. De aici provin „comportamentele omului în fața Transcendenței", tot atîtea moduri de a recunoaște eșecul fundamental al existenței, adică neputința sa de a evita dualitatea. Acestea sînt veritabile dileme și antinomii.

Antinomiile sînt expuse mai ales în partea a III-a a lucrării sale *Philosophie* (*Metaphysik*)[68], opera cea mai sistematică a lui Jaspers. Trebuie să precizăm însă un fapt: aici, paginile *Metafizicii* sale părăsesc forma raționamentului pentru a face loc unei expuneri mai direct comunicative. Ultimele adevăruri sînt exprimate sub formă de mi-

turi, de teme poetice, de motive care revin în filosofie, în istorie, în știință, dar mai ales în artă și în special în arta preromantică și romantică tîrzie. Jaspers se consideră moștenitorul întregii culturi romantice, de la *Sturm und Drang* pînă în zilele noastre. Cuvîntul *decadență* ne vine de îndată pe buze și ne este greu să-l respingem. Temele sale filosofice amintesc anumite teme literare ceva cam îmbătrînite. Găsim aici ecouri precise din Kierkegaard, Novalis, Wagner, Nietzsche, Th. Mann, Jung etc. Estetismul acestui „joc serios" este însuflețit de un angajament tacit și aproape violent. Menționăm doar în treacăt temele sale filosofice. Denumirile simbolice ale acestor atitudini existențiale — care amintesc întrucîtva poemul simfonic „fin de siècle" — denunță dualismul de care am vorbit. Ele sînt în număr de patru: I) „Înfruntare și părăsire" (*Trotz und Hingabe*); II) „Cădere și izbăvire" (*Abfall und Aufsteig*); III) „Legea zilei și patimile nopții" (*Das gesetz des Tages und die Leidenschaft zur Nacht*); IV) „Bogăția multiplului și Unitatea" (*Der Reichtum des Vielen und das Eine*).

Fiecare motiv exprimă o contradicție radicală a experienței omenești și un eșec al existenței. Să le parcurgem rapid:

I. Condițiile înseși ale realității omenești, moartea, suferința, lupta, greșeala, provoacă o revoltă împotriva existenței; libertatea omului înseamnă deci capacitatea de negație, refuzul existenței — este sinuciderea sau nesupunerea lui Prometeu, sau sacrilegiul neascultării lui Adam... Dar revolta implică cedarea, provocarea lui Dumnezeu, un apel la Divinitate, orice blestem este o rugăciune etc. Așa a fost revolta lui Iov din Vechiul Testament, retrăită de Kierkegaard, ateismul lui Nietzsche etc.[69].

II. Aventura căderii și mîntuirea sînt analoage[70].

III. Această antinomie este mai semnificativă. Este actul al doilea din *Tristan* ascultat de un discipol al lui Nietzsche care își aduce aminte de Novalis, dar este contemporan cu Th. Mann și-l

interpretează pe de-andoaselea: ziua se opune nopții, ordinea, claritatea inteligenței se opun obscurei ispite a neantului, voința dreaptă, sensul limitei, gustul frumosului se opun miturilor informe ale pămîntului, ale mării, ale sîngelui, se opun tulburărilor erotice și extazurilor mitice. Apolon împotriva lui Dionisos. Voința pozitivă împotriva acceptării pasiunilor, geniul împotriva demonului, entuziasmul împotriva fascinației. Toate acestea sînt însă și distincțiile și individualizările valorilor proprii politeismului limpede împotriva monismului obscur, în care coincid, în absolut, dragostea de Dumnezeu și mînia lui Dumnezeu[71].

IV. Fiecare din aceste mituri este un ecou al temelor tuturor celorlalte, — astfel am cunoscut într-un anumit fel, chiar din ultima antinomie opoziția „unul și multiplul"[72]. Este vorba de motive care se găsesc în cultura modernă; cînd cunoaștem ritmul simbolic și structura lor antinomică și ambivalentă, le putem evoca conținutul.

Numai citîndu-le și ne-am și putut da seama în ce măsură aparțin ele tematicii istoriei artei trecute și prezente. Să ținem totuși seama că ele sînt „cifruri", adică situații și atitudini care, tocmai din cauza contradicției lor, ne fac să presimțim o realitate superioară, transcendența. Arta este unul din modurile de a citi aceste cifruri și totul, absolut totul, este un cifru[73]: natură, istorie, om, pot fi citite simbolic. Peste tot putem citi eșecul finitului. Arta este lectura intuitivă a acestor cifruri, deosebită de lectura speculativă, care nu-i este opusă. Arta dă gîndirii ochi pentru a privi transcendența[74] și ceea ce vede arta nu poate fi tradus în gîndire, nu poate fi substituit de gîndire. Același lucru îl putem spune despre mit[75].

Jaspers a consacrat multe pagini artei și imaginației artistice înțelese în mod specific. El ezită între arta ca *joc* și arta ca *revelație*. Pe de o parte, imaginația este inferioară gîndirii, în măsura în care ea se depărtează de seriosul deciziei, al participării la existența temporală și în măsura în care este vis sau joc (Kierkegaard)[76]. Numai ca atare ea atinge „un tot complet în opere momentane"[77].

Speculaţia metafizică îi este superioară tocmai pentru că ea „revine din nou în eternitatea bucuriei artistice la temporalitatea ființei umane ce sîntem (*Dasein*)". Pe de altă parte, arta este citirea în simboluri a transcendenţei, este „instrumentul filosofiei" şi el citează numele lui Schelling[78]. Ne revin în minte Gînditorul şi Poetul lui Heidegger „apropiaţi pe doi munţi diferiţi". Dar legătura dintre ei n-a fost căutată în mod eficient de nici unul din cei doi filosofi. Deoarece ultimele cifruri, *Grenz Situationen* şi *Bezüge zur Transzendenz*, au un caracter tragic, înţelegem importanţa pe care o acordă Jaspers artei tragice. Această problemă este tratată în ultima parte şi cea mai inspirată, a lucrării *Van der Wahrheit*[79].

Orice suferinţă care ne revelează negativitatea ca atare este tragică, acel negativ care aparţine stării de existenţă. A experimenta tragicul revine deci la a experimenta „situaţiile-limită". Să ne amintim definiţia *situaţiilor limită:* „Numesc situaţii-limită situaţii după cum urmează: că sînt mereu în situaţii, nu pot trăi fără să lupt şi fără să sufăr, în mod inevitabil trebuie să iau asupra mea o greşeală, trebuie să mor... Aceste situaţii depind de însăşi existenţa noastră, sînt definitive... Sînt un zid de care ne izbim" (*Von der Wahrheit*, III, pp. 915—960). Jaspers expune şi patru moduri de eliberare a omului prin tragic, ceea ce revine aproape la teoriile lui Heidegger (libertate prin curaj, *Entschlossenheit*), Hegel (revelarea ființei), Nietzsche (să ne bucurăm de eternitatea ființei), Aristotel (*catharsisul* pasiunilor). Preferinţa sa merge spre primele două[80]. O anumită tendinţă a criticii şi a conştiinţei artistice contemporane de a vedea în artă o expresie a temelor sau a pseudotemelor eterne, o specie de metafizică cifrată, romanţată sau figurată (Eliot, Joyce..., şi mai ales Th. Mann, exemplul cel mai clar şi cel mai conştient), toate acestea fac una cu mentalitatea lui Jaspers. Arta este cifrul transcendenţei şi noi nu putem sesiza transcendenţa decît prin cifruri.

Apelul la transcendenţă cu doctrina cifrurilor îi permite lui Jaspers să rezume o veche teorie care

ni se pare a cuprinde un adevăr incontestabil, dar care s-a întemeiat totdeauna pe supoziţii metafizice care nu mai sînt valabile pentru mentalitatea actuală. Jaspers o reia accentuîndu-i în loc de a-i atenua acest caracter. Este tema artei considerată ca o activitate capabilă de a sesiza în lucruri anumite forme ideale, Ideile, pe care nu le putem reprezenta decît în chip general şi insuficient. Expresia cea mai controlată a acestei concepţii a fost tot aceea a lui Kant. De atunci, criteriul artistic s-a accentuat cu Schopenhauer, Schelling şi Hegel. Această atitudine a artei poate să ducă, după părerea lui Jaspers, la o „viziune transcendentă" sau la „o transcendenţă imanentă". Primul caz este acela al artei antice, al lui Homer sau Hesiod, care figurează zei şi evenimente mitice ca o lume separată şi sublimă. Cel de al doilea este acela al artei moderne, cunoaştere a empiricului, transcendenţă care transpare în lume. Artei antice îi corespunde comunitatea cultului, tradiţionalismul convenţional al reprezentărilor, pe cînd artei moderne îi corespunde independenţa, individualitatea, libertatea artistului care „citeşte" experienţa cotidiană a diverselor moduri originale şi noi. Preferinţa lui Jaspers merge spre această artă. Pentru el, Van Gogh este artistul modern care, după ce a respins toate miturile, a făcut să fie transparent ceea ce se întîmplă în lume.

Jaspers a scris despre Van Gogh, chiar din tinereţe[81]. Acest artist este pentru el ceea ce Hölderlin era pentru Heidegger, dar, potrivit celor care îl interesau în anii de tinereţe (Jaspers făcuse studii de medicină)[82], el s-a ocupat de Van Gogh din punctul de vedere al „psihiatriei aplicate", după cum însuşi mărturiseşte. Epilepsia şi schizofrenia permit lui Strindberg şi Van Gogh o mai mare sinceritate şi autenticitate decît aceea a oamenilor normali; artişti ca Van Gogh şi Hölderlin sînt înzestraţi cu un „simţ pe care îl putem numi metafizic". Jaspers şi-a propus să studieze aptitudinea lor artistică în legătură cu psihoza. „La aceste fiinţe, schizofrenia este o condiţie preliminară, o

cauză posibilă pentru ca adîncurile să se deschidă". Nu ne putem împiedica să gîndim că aproape întreaga tematică a operei lui Thomas Mann este elogiul maladiei împotriva sănătății (chiar dacă este un elogiu extrem de echivoc), pînă la celebrul *Doctor Faustus*. În aceste condiții Van Gogh este artistul „transcendenței imanente", artistul modern în stare de a se detașa complet de mit și de a face ca realitatea lumii să devină transparentă. Paginile pe care Heidegger le-a scris și el mai tîrziu despre Van Gogh se resimt poate întrucîtva de această interpretare.

La rîndul său, Jaspers face o încercare pentru a deduce din raportul simbolic specific „cifrurilor", un criteriu de distincție a artelor, dar el sfîrșește prin a repeta noțiuni cunoscute, chiar dacă o face pe un ton care îi este propriu. Pictura și poezia sînt artele cele mai simbolice în sens vizionar, reprezentativ și referențial. Muzica, arhitectura și sculptura simbolizează din contra ființa în dimensiunile mijloacelor lor proprii: timpul, spațiul și „corporalitatea"[83]. Primele sesizează bogăția deplină a realului care nu este oferită de celelalte arte. Dar tocmai din această cauză ele riscă de a pierde caracterul simbolic al lucrurilor. Pe de altă parte, poezia se apropie de muzică și se deosebește de pictură precum și de sculptură și arhitectură; primele sînt arte ale timpului, celelalte ale spațiului.

Ca și dialectica dintre artă și gîndire, această problematică este foarte sumară. Fără a mai ține seama de faptul că tot ce este personal în studiul lui Jaspers este intraductibil pentru că este încărcat de aluzii, de referințe inspirate și de misterioase și vagi lumini metafizice pe care referirea la Transcendență le aruncă mereu asupra subiectului. Aceste reflexe pot fi luate drept profunzime ca în tablourile luminiștilor baroci.

În concluzie, cheile artei sînt „sensul existenței" atît pentru Jaspers cît și pentru Heidegger. Existența este *Umgreifende* pentru Jaspers și *Verborgenheit — Unverborgenheit* pentru Heidegger, adică două concepții nu prea îndepărtate, chiar dacă cei doi

filosofi sînt despărțiți prin felul lor de a concepe cele două noțiuni, adică prin atitudinea subiectivistă a unuia și obiectivistă a celuilalt. Ca o ipoteză paradoxală, am putea spune că Heidegger ar fi putut admite o mare parte a esteticii lui Jaspers dacă ar fi continuat pe calea trasată în *Sein und Zeit*, scriind un al doilea și chiar un al treilea volum.

Dar în starea actuală a lucrurilor, diferența este considerabilă. Este diferența dintre caracterul aluziv, folosirea cifrurilor, natura *construcției* simbolice atribuite poeziei de Jaspers și caracterul său *de revelație*, obiectivitatea sa pură după Heidegger. De aceea, Jaspers este gata să vadă mituri chiar în epoca recentă, în timp ce pentru Heidegger zeii au dispărut. Este sigur că acesta din urmă ar respinge ca pe niște producții umaniste („estetică" și nu „poezie") multe din cifrurile lui Jaspers.

Cît despre eficiența gîndirii lui Jaspers, amintim că ideile sale în legătură cu arta sînt susținute mai mult de ansamblul gîndirii sale decît de studii particulare (cîteva pagini din lucrarea *Van Gogh*, din *Philosophie* II—III și din *Logik* I). Din această cauză, dacă recunoaștem noțiunilor expuse aici o considerabilă corespondență cu unele curente din cultura timpului său și desigur o destul de mare dependență față de aceste curente, este mai greu să măsurăm cîtă influență a avut gîndirea sa asupra lor.

§ 134. – SPIRITUALISMUL ÎN ITALIA

Existențialismul a influențat în mod cert lumea artei, în special arta literară, dar mai mult ca o sugestie privind problemele existenței omenești care apar în experiența artistică decît ca un sistem normativ de gîndire. Am vorbit de influența destul de neglijabilă a lui Jaspers. De asemenea și gîndirea estetică a lui Heidegger, care coincide cu cea de a doua fază a sa, mai ontologică și mai

puţin fenomenologică, a acţionat destul de puţin. În domeniul criticii, existenţialismul a influenţat mai ales ca o antropologie renovată, ca o valorizare a artei ca act de viaţă, apropiind-o de psihanaliza indivizilor şi a societăţii. În felul acesta se explică de ce nu a existat la drept vorbind o reacţie veritabilă contra gîndirii lui Heidegger şi, mai puţin încă, o discuţie asupra acestui subiect. Putem căuta numai raporturi comparative între gîndirea sa şi alte gîndiri contemporane, indicînd diferenţele şi asemănările.

Atitudinea fundamentală a lui Heidegger în estetică este antisubiectivistă, antiinstrumentalistă, antihumanistă. Doctrinele care au avut cea mai mare influenţă, apropiate de existenţialism, sau pur şi simplu existenţialiste, se despart de Heidegger tocmai în această privinţă. Se poate spune aşa ceva în primul rînd de spiritualismul catolic italian cu puternice tendinţe estetice, iar în al doilea rînd de existenţialismul „laic", atît cel italian cît şi cel francez[84].

L. Stefanini (1891—1956)

În Italia spiritualismul a avut caracterul şi a luat, datorită lui Luigi Stefanini, denumirea de „personalism". Acest specialist a adoptat cea mai mare parte din contribuţiile oferite de cultura italiană idealistă. La bază stătea conceptul de artă ca *expresie* al lui Croce[85] şi concepţia sa despre expresie ca sinteză şi, prin aceasta, ca un continuu „început", apoi noţiunea de *actualitate* a lui G. Gentile, adică raportul de „fapt" şi de „act" prin care un obiect nu există decît în actul care îl neagă. Acest principiu creator pare să derivеze din conceptul teologic al „creaţiei perpetue" augustiene şi carteziene, astfel încît nu este de mirare că îl regăsim utilizat în *sens estetic* în spiritualismul catolic.

Pentru Stefanini, estetica este doctrina expresiei. El defineşte arta ca un limbaj şi, ca atare, un

moment intrinsec al spiritului ca persoană. „În esenţa sa spirituală şi personală, fiinţa este limbaj"[86]. Limitarea fiinţei finite se reflectează apoi în caracterul limbajului. Cuvîntul omenesc normal face aluzie la lucru, îl semnifică dar nu-i rezolvă heterogenitatea, natura; el se opune mereu obiectului şi de aici provine caracterul său *semantic* şi *intenţional*. Imperfecţia fiinţei comportă totodată *ulterioritatea* limbajului: fiecare din expresiile noastre constituie şi o trimitere la un alt lucru, este totdeauna o concluzie provizorie. Aceasta este natura limbajului. Dar arta este un „limbaj absolut"; aici, cuvîntul nu mai trimite la nimic; el se află în întregime în act. Astfel, prin Sf. Augustin, artei îi sînt atribuite prerogativele platonice ale frumosului: perfecţiunea şi completitudinea, care însă sînt ireductibile la simpla regulă intelectuală (proporţie, simetrie, consonanţă, unitate etc.) deoarece sînt condiţionate prin singularitatea sentimentului, prin unicitatea persoanei. Astfel, frumuseţea este „apartenenţa lucrurilor la sentimentul care le dă naştere" (*ibid.*, p. 54), fie ca o creaţie, fie ca interpretare. Frumosul apare ca „reflexul singularităţii sufletelor" (p. 57) şi arta ca „expresie absolută a lirismului" (p. 63), deosebită de alte feluri de expresie. „Ens, verum et bonum *non* convertuntur" în om (p. 59). Limbajul artei este actualitate, dar nu instrumentalitate, ulterioritate (ca pentru *verum* şi *bonum*) este *strălucire* a formelor şi nu transparenţă, prin forme, a utilului, a Adevărului, a Binelui.

Sarcina spiritualiştilor catolici în Italia este asemănătoare cu aceea a unor tomişti din Franţa şi anume de a restitui ortodoxiei cît mai mult din patrimoniul culturii moderne şi, în acest caz, de a-l aduce şi pe B. Croce la Sf. Augustin (p. 42). Toate formele de estetică a expresiei — romanticii, formaliştii, Croce, Dewey — ei le raportează la o instanţă spiritualistă care-şi trage originea din sursa augustiniană, ba chiar mai mult, neoplatonică.

Trebuie să remarcăm că, în ceea ce privește estetica, în Italia ca și în Franța curentul spiritualist s-a amestecat cu cel tomist. La același congres, la care Stefanini stabilea legătura dintre Croce și Sf. Augustin, un alt raportor, C. Mazzantini, stabilea legătura dintre Heidegger și Sf. Toma, și rezultatele n-au fost prea diferite.

Și Mazzantini[87] identifică frumusețea cu cuvîntul. Cuvîntul este totdeauna arătarea lucrului, și ca atare „el indică totdeauna într-un lucru pe toate celelalte, ba chiar Totalitatea posibilului“ (p. 31). Frumusețea la rîndul său este o „apariție privilegiată“, un „triumf al apariției“: este „explozia Totalității într-un singur cuvînt“. Aceasta înseamnă că adevărul este *corespondența* cuvîntului cu lucrul, că frumusețea este *prezența* lucrului în cuvînt (ca și pentru Stefanini). Este o deosebire care, cu oarecare aproximație, corespunde aceleia pe care am găsit-o în semantica modernă, între limbajul științific și limbajul poetic. Aici se merge însă mai departe: *adevărul* este raportul unitate-separație dintre individ și Tot, *frumusețea* este potrivirea lor (prezență, radiația unuia asupra celuilalt). Și cum determinările individuale se nasc din raportarea lor la o personalitate, iar aceasta este prin definiție un „mod relativ de a considera Totul“ (pp. 34, 73), ajungem la concluzia că: un atare obiectivism scolastic se întîlnește cu subiectivismul mistic precedent.

În realitate, în spatele tomismului ca și în spatele spiritualismului îl regăsim pe Platon. Orice estetică, care nu deosebește arta de frumusețe, dar care caută în ea identificarea pentru a justifica arta prin frumos, nu poate decît să ajungă la Platon; firește, făcîndu-se mai platoniciană decît el. Am văzut că acest lucru se întîmplă și cu o estetică laică și imanentistă, ca aceea a lui Dewey. Ea va ajunge la *pancalia*, la *estetism*. Platon despărțea arta de frumos și o condamna în mare parte. Pentru a salva arta, un platonism la puterea a doua (ca neo-platonismul sau augustinismul) o dizolvă în frumos. În acest sens, toți au fost platonicieni, chiar și Aristotel. Însă Aristotel a reușit să facă ceva diferit: a folosit principiile platoniciene ale frumosului (*mimesis*-ul, *kathólu*-ul, *summetria, skolé*-ul), fără însă a confunda arta cu frumosul. Și tocmai în aceasta constă echivocul tomiștilor și spiritualiștilor, spre deosebire de existențialiști[88].

Totuși, ceea ce mai apropie pe cîte un spiritualist ca L. Stefanini de existențialism, este caracterul finit al singularității umane, care stă acum la baza *expresiei*. Expresia nu mai este un produs al Spiritului, ci al fiecărei persoane în parte: opera este considerată ca strîns legată de autorul ei. „Pentru a putea să ne bucurăm de operă trebuie să-l putem înțelege pe autorul ei“. Mai mult, punctul de vedere gentilian al *actualității* îl duce pe Stefanini la o considerare a operei în acțiune care se apropie mult de concepția fenomenologică a „obiectului estetic“. Concluzia este totuși aceea a operației artistice asimilată cu *o creație* (a autorului sau a spectatorului). El insistă apoi asupra paralelei dintre producția artistică și activitatea creatoare a lui Dumnezeu, fără a ține seamă că, în fond, e vorba de o metaforă, și că, dacă s-a putut compara atît de des artistul cu Dumnezeu este numai pentru că s-a început prin a-l închipui pe Dumnezeu ca pe un artist (ca pe un autor, ca pe un demiurg etc.).

§ 135. – LUIGI PAREYSON (1918): SPIRITUALISM ȘI NATURALISM

Problematica unui alt filosof, L. Pareyson, este mai aprofundată și ca să spunem așa, mai subtilă. Și el pleacă de la conceptul vieții umane ca invenție de forme capabile să devină entități organice autonome și operante, concepție inerentă principiului creațiunii[89]. Dar el adoptă acest principiu în așa fel încît îl apropie de punctul de vedere „operativ“ (*instaurație, realism operativ* etc.), care în ultimii ani s-a dezvoltat mai ales

în Franța. L. Pareyson aparține unei noi generații care nu respinge prețioasa experiență croceană, dar care este foarte atentă și la cercetările făcute în alte medii culturale. Pareyson pune în relief principiul persoanei, dar persoana sa se realizează mai puțin în *expresie* (ca pentru L. Stefanini) cît în *producție*. S-ar putea vorbi de un „personalism operatoriu". Principala lucrare de estetică a lui L. Pareyson se intitulează: *Esthétique, théorie de la formativité*. Ea datează din 1954, dar a fost precedată și urmată de numeroase eseuri publicate din 1946 pînă în zilele noastre[90]. Metoda pe care o întrebuințează este aceea a unei analize fenomenologice atentă și neobosită, mai mult critică însă decît descriptivă, nu lipsită de procedee dialectice (autorul s-a format prin studii remarcabile asupra idealismului și asupra existențialismului)[91]. Caracteristica sa constă într-un mod de a proceda tot timpul prin distincții, opoziții și sinteze care, evident, pot să exaspereze pe unii cititori, dar care nu cad niciodată în inflexibilitate și ating o acuitate de cercetare capabilă de rezultate foarte subtile.

Orice viață omenească este invenție și producție de forme. În toate domeniile: practic, teoretic, poetic, activitatea omului ajunge la forme, adică la creații organice și desăvîrșite, fie că este vorba de instituții civile sau de sisteme științifice, de acțiuni cotidiene, de procedee tehnice, de tablouri sau de poeme. Forma este rezultatul întregii vieți spirituale, iar frumusețea nu este altceva decît autonomia și perfecțiunea acestor forme.

După atîtea precedente, o asemenea concepție ar putea să pară banală, dacă n-ar fi aprofundată cu o finețe deosebită, care duce la concluzii originale. Cheia acestei originalități constă în „modelul" conceptului de formativitate pe care l-a adoptat autorul. Activitatea acțiunii, a operațiunii, a punerii în formă artistică este concepută de el după modelul *interpretării*. „Teoria formativității" dezvoltată de el s-ar putea numi o teorie a interpretării.

Autorul pleacă de la conceptul intuiției, un concept clasic. Dar intuiția lui Croce era o viziune, un „obiect" a cărui intuiție o aveam (nu un „procedeu" pentru a ajunge la această intuiție). Era o *descoperire* și o *reușită* mai mult decît o *încercare* și o *cercetare* (p. 11), un rezultat imediat mai degrabă decît un eveniment. Concepția lui Pareyson este, dimpotrivă, tocmai aceasta. Cunoașterea intuitivă, „estetică" ne face să cuprindem aspectul unitar al lucrurilor cu ajutorul unei senzații care este totodată un sentiment, dar o astfel de cunoaștere receptivă, estetică, conține în ea înseși principiile activității laborioase și creatoare pe care o numim *artistică*. Acest lucru este posibil deoarece ea nu este ceva simplu și imediat, ci este de la bun început un procedeu dialectic. Deja simpla intuiție este o interpretare complexă.

Intuiția înseamnă a-ți reprezenta un lucru și a reacționa emotiv (un *eidos-pathos*, potrivit terminologiei lui Calogero), este a cunoaște un obiect și a exprima o subiectivitate (persoana); ea nu este deci o simplă receptivitate nici o creație completă, ci o „interpretare". Ca atare, intuiția prezintă mai multe aspecte: este neliniștea în căutarea unei imagini care reprezintă un lucru, este un procedeu de invenție dar și liniștea descoperirii, este contemplație: ceea ce se caută și ceea ce se obține, este o adaptare perfectă între lucru și imagine.

Nici un autor contemporan nu a insistat atîta asupra acestui aspect, fapt cu atît mai semnificativ cu cît cunoaștem data acestei opere (a fost publicată după 1950). *Vom Wessen der Wahrheit* apăruse în 1943, iar *Platon Lehre von der Wahrheit* cu „Scrisoarea asupra umanismului" în 1947. Negația termenilor *adaequatio* și *orthotes* de către Heidegger era cunoscută. Teza personalismului spiritualist este deci inversul aceleia a ontologiei existențialiste: forma este adevărul însuși ca *adaequatio*, ca „formă definitivă și precisă" (p. 36), este imaginea unui lucru, conformarea la un scop. Adevărul se schimbă în frumusețe cînd forma devine autonomă, intrinsec coerentă, sau finalitate internă, armonie, perfecțiune. A vedea forma ca

formă, sau a vedea frumusețea, înseamnă a fi ajuns la limita interpretării. Și aceasta produce satisfacție. Ne bucurăm de a fi pătruns sensul unui lucru, de a fi înțeles adaptarea unui rezultat la finalitatea procesului său. Orice surpriză contemplativă sau încîntare decurge de aici[92].

Acest aspect este, de asemenea, semnificativ. Asupra lui insistă spiritualistul, ca fiind momentul contemplării, al identității lucrului cu imaginea. Pentru Heidegger, dimpotrivă, esențial era momentul surprizei, al șocului provocat de frumos ca ceva extraordinar și unic, originar și inițial, sau cum spune el, istoric. Diferența este cu atît mai remarcabilă cu cît autorul s-a format prin studiul teoriilor existențialiștilor de origine protestantă.

Sîntem deci în miezul acelei „Estetici" pe care o respingea Heidegger: subiectivă și instrumentală, umanistă, fundamental metafizică (principiul său este chiar acel al Metafizicii tradiționale, *orthotes*-ul, *adaequatio*). Este adevărat că nici pentru Pareyson arta nu se reduce numai la estetică. Ea este totuși o specificație a ceea ce este estetic. Ce diferență este între acestea două? Estetica este forma pentru formă. Arta este dimpotrivă *formarea pentru formare*, este autonomia procesului formativ, intenția alcătuitoare a formei. Arta este forma care își găsește memoria procesului propriu. În timp ce perfecțiunea organismului strălucește într-un obiect frumos, obiectul artistic este un organism în care transpare activitatea formativă care l-a produs.

Am spune totuși că însuși autorul simte primejdia pe care o prezintă acest ultim personalism activ, primejdia de a sfîrși într-un subiectivism idealist. El reacționează deci, trecînd de la contemplația estetică la creația artistică, repunînd în valoare factorul autonom, obiectiv al formei. Orice formă se dezvoltă plecînd de la o inspirație, care este ca o *„formă care formează"* și devine astfel schiță, apoi operă desăvîrșită, „formă formată", urmînd un proces natural deschis: acela al organismului care ascultă de propria sa *entélechie*.

Operația umană și operația naturală sînt de aceeași natură. În felul acesta un obiectivism corectează subiectivismul. Un astfel de principiu amintește principiul kantian al artei care operează ca natura, dar fără precauțiile metodologice ale teleologiei kantiene.

Poziția lui Pareyson este, după opinia noastră, mult mai îndrăzneață și amenință să cadă pur și simplu în naturalism (a se vedea întregul cap. V). Vom spune că este o poziție intermediară între *personalism* și *naturalism* și că autorul încearcă stăruitor să realizeze din ea o sinteză[93]. Vom admite totuși că această poziție cutezătoare îi permite unele soluții foarte elegante cînd atacă acele probleme care se numesc „materie", „conținut", „stil", „tehnică"... Operația artistică este pentru el, ca să vorbim în felul lui Kant, o acțiune în care se inventează regulile acțiunii. Este o *intenție formativă*, care se precizează și se definește adoptînd o materie și care are drept conținut însuși stilul său (pp. 73—90). Tehnica sa este de a „încerca", este o tehnică a alegerii (p. 110). „Germenele, începutul oricărei geneze artistice este *inspirația*, și adevăratul artist este cel care găsește mereu inspirații în jurul lui" (p. 116). Autorul ne oferă despre dezvoltarea acestei inspirații, ca și despre „exercițiul artistic", sau despre „improvizație", „inspirație" etc., pagini admirabile. O mare finețe psihologică alimentează o fenomenologie potolită și originală.

Dacă estetica este *interpretare* și arta *producere* (sau interpretarea operativă a unei inspirații), la rîndul său gustul, plăcerea, sau *lectura* artei din punctul de vedere al spectatorului este o *execuție*. Iată de ce sînt tot atîtea lecturi cîte exerciții. Dar *producția* autorului ca și *execuția* cititorului ne reduc în ultimă analiză la concepția originară a interpretării. Directorul unei expoziții, care așază în ordine tablourile sale, este un interpret, și criticul de artă care învață pe vizitatori cum să se plaseze în fața unui tablou, este și el un interpret; amîndoi contribuie la citirea vizuală, exact cum muzicianul „sonorizează", adică execută și astfel

interpretează o partitură. În afară de ceea ce sugerează aceștia, însuși publicul încearcă să execute, să interpreteze. De asemenea, toate modurile de lectură critică sînt legitime: impresioniste, psihologice, stilistice, lectura conținutului... Sînt multe feluri de a ajunge să cunoaștem legea după care a fost creată opera. Astfel că toate legile productivității care ni se explică cu ajutorul „poeticilor" sînt legitime, cînd sînt sincere istoricește.

Care este atunci funcția artei?

Omul înțelege din artă dinamismul producerii și în felul acesta își exaltă propria sa facultate formativă și își satisface o cerință, realizează valoarea „reușitei". Iată de ce sîntem tentați cîteodată să considerăm arta ca pe „un exercițiu uman al activității secrete care însuflețește realitatea universală" (p. 248). Aceste pagini nu ne incită însă la asemănarea între artist și Dumnezeu, cum se întîmpla cu paginile lui Stefanini; Pareyson, după cum am spus, este mai curînd un „personalist naturalist", dacă e permis să ne exprimăm așa. Iată de ce el înclină mai curînd să stabilească o asemănare între operația artistului și aceea a naturii. În concluzie, plecat de la o concepție spiritualistă a „formației" ca „interpretare", Pareyson ajunge în cursul cercetărilor la o noțiune naturalistă, valabilă în toate domeniile vieții, care este și ea în întregul ei, o activitate formativă, dar valabilă mai ales pentru artă; conceptul „organicismului germinal", al „germenului care se dezvoltă". Aceasta conferă gîndirii lui L. Pareyson un elan dialectic precum și o vigoare fenomenologică, excepționale.

Tocmai datorită unei asemenea ambivalențe ni se pare că această teorie estetică este una din mărturiile cele mai evoluate ale formalismului modern: reflectîndu-se asupra a tot ce se referă la acesta. Să nu uităm că, deja pentru Fiedler viziunea artistică era o continuare mai riguroasă a viziunii naturale, un gest productiv, iar „lectura" operei de artă consta în a reface acest gest creator. Acum apar cele două componente opuse, spiritualismul și naturalismul și este greu să spunem care din două poate prevala.

§ 136. – E. GILSON ȘI TEHNICISMUL NATURALIST. F. BATTAGLIA ȘI OPOZIȚIA FAȚĂ DE FORMALISM ȘI DE NATURALISM

Componenta naturalistă deține un loc foarte însemnat în sfera culturii catolice, fapt care este demonstrat și de recenta operă a lui Etienne Gilson[94], unul din cei mai iluștri istorici ai gîndirii scolastice. E. Gilson a utilizat unele teze ale Sf. Toma din *Comentariile* la Etica Nicomahică și din *Summa teologiae.* Activitatea pictorului seamănă mai mult cu un *poieîn* decît cu un *théoreîn:* pictorul produce o operă materială nu un dat mental, o contemplație spirituală (*Summa teol.* I-a, II-a, q.57, a.3). Autorul pune astfel în evidență noțiunea aristotelică și tomistă a *téchne*-ei umane semănînd cu creația naturală (v. *Anal. post.* I, 1, 5; Fiz. II, 2; II, 4; II, 6; II, 13, 4; VII, 5,5). Regăsim ideea de instaurare, de producere, de creație, de manoperă, atît de dragă esteticienilor francezi actuali, dar avînd un adaos naturalist: opera de artă este un produs organic, înzestrat cu o lege internă.

Autorul consacră o întreagă parte din cartea sa pentru ceea ce el numește *ontogeneza* tabloului și mai ales a *embriologiei* sale. Embrionul care se dezvoltă, principiul activ sau forma substanțială este proiectul artistului. Putem spune cu Sf. Toma: „Forma autem artificialis est similitudo ultimi effectus in qua fertur intentio artificis" (*Summa teol.*, III-a, q.78, a 2, c). Dar de această dată ultimul efect nu este claritas, nu este ordinul semnificant al scolasticilor. Dimpotrivă, „proportia sine consonantia", „debita proportio in partibus", adică partea formală a operei de artă, implică o „convenientia ad finem", dar acest scop poate fi numai organismul perfect, obiectul complet, forma plastică dorită și realizată. În această privință, autorul întrebuințează într-o manieră

destul de ciudată noţiunea tomistă a cunoaşterii abstractive; operaţia pictorului este o abstracţie pentru că ea produce un obiect perfect, un organism suficient (*inselhaftig*, spun germanii), în afara oricărei asemănări, semnificaţii, figuri, adică a oricărei legături cu experienţa. De aici rezultă o concepţie „estetică" a operei de artă care trebuie să fie frumuseţe formală[95], prezentare şi nu reprezentare (figuri), lucru care se depăşeşte pe sine şi nu simbol. Dintr-un principiu foarte just (caracterul fizic, perceptiv al artei), Gilson a dedus cu o fineţe admirabilă o concluzie poate cam excesivă, aceea a caracterului întru totul nesemantic al picturii. Este mişcător să-l vedem pe venerabilul maestru îndrăgostindu-se de pictura abstractă pentru că aceasta i-a oferit exemplul unui formalism pur pe care îl interpretează în termeni scolastici ca *abstracţie* — adică al unei economii sintactice perfecte, al unei tehnici care continuă opera naturii şi în final a lui Dumnezeu.

Asemenea vederi, deşi filosofii nu le împărtăşeau totdeauna, implică conceptul perfecţiunii ca principiu atît al artei cît şi al naturii. Dar avem dreptul să ne întrebăm dacă este posibil un acord între creaţia spiritualistă şi creaţia naturalistă (amîndouă respinse de Heidegger) între operaţie şi geneză, între procesul continuu al „interpretării" şi perfecţiunea „formei organice".

Ce piedici pot fi întîlnite? Poziţia luată de unii scriitori spiritualişti pare să ni le arate. Printre aceştia trebuie citat F. Battaglia. Una din comunicările sale prezentate la Congresul despre care am vorbit era în întregime împotriva conceptului de *perfecţiune* a artei[96]. El o considera ca inerentă caracterului de autonomie al intuiţiei-expresie croceene şi deci o respingea; însă opoziţia sa mergea mai departe şi considera drept naturalist orice concept de perfecţiune. Invers, el susţinea cu drept cuvînt „imperfecţia radicală a actului intuitiv" concept exact, caracterul operei de artă de a fi totdeauna nedesăvîrşită, totdeauna defectuoasă, de a nu se desprinde niciodată de activitatea creatoare (cum dimpotrivă

este specificul perfecţiunii organice). Battaglia dizolvă frumosul în actul judecăţii critice, pentru care opera nu este niciodată desăvîrşită, rămîne mereu o realizare insuficientă. El recunoaşte tot ceea ce îi datorează lui Gentile, dar scoate de aici, drept concluzie, natura inepuizabilă şi deci imperfectă a valorii, concepută în sens transcendental. Forma se dizolvă cu totul în formare, şi acesta este un proces subiectiv, deci totdeauna defectuos. Spiritualitatea umană este incompatibilă cu perfecţiunea[97].

§ 137. — PERICOLUL SPIRITUALISMULUI

Nu vrem să reţinem aici decît un aspect din această tendinţă dublă care frămîntă spiritualismul creştin în Italia. Adică, străini cum sîntem de o orientare ca şi de cealaltă — „personalistă" şi „naturalistă" — credem că ne aflăm în condiţiile cele mai bune pentru a înţelege rezultatul lor comun. Este vorba de un rezultat compatibil cu subtilitatea critică proprie mentalităţii moderne şi foarte răspîndit astăzi. Opera de artă se identifică cu „obiectul estetic", iar obiectul estetic cu lectura sa formală; şi aceasta este o „amintire actuală", o „reevocare permanentă" a procesului său genetic. „Opera de artă... trimite la procesul din care se naşte..., în care... este în întregime cuprinsă tocmai pentru că ea (opera) este concluzia lui"[98].

Această concepţie se adaptează foarte bine la lectura actuală a operelor de artă, extrem de intelectualizată, dar, acţionînd astfel, ni se pare că ea se desprinde de sensul originar al artei. Arta este categoric operaţie, producere, tehnică, dar apreciind-o astfel înseamnă a-i pierde sensul autentic sau (dacă vrem să fim mai puţin dogmatici şi să putem reproşa contrariul adversarilor noştri) a nu înţelege decît parţial arta şi de a preţui numai anumite opere de artă. „Faptul că arta pătrunde atît de adînc în amănuntele tehnicii este totdeauna indiciul unei epoci neproductive şi faptul de

a vedea pe cineva ocupîndu-se cu astfel de lucruri, ne arată de asemenea, un individ neproductiv" (Goethe către Eckermann, III, februarie 1831). Această „epocă neproductivă" nu este departe de „dürftige Zeit" a lui Hölderlin, amintită de Heidegger (de asemenea, am putea să-l amintim pe Baudelaire care vorbea de un *timp final*).

În realitate, ceea ce s-a văzut aici ca „artistic" nu este decît o variantă a esteticului. „Formativul" este o variantă a „formalului". Sensul artei se absoarbe din nou în formalismul acțiunii (joc sau muncă) și valorile, sensurile, conținuturile artei dispar. Nietzsche numise epocă a nihilismului epoca devalorizării valorilor. Și spiritualismul, care preamărește o singură valoare — absolutul persoanei și în ultimă analiză a lui Dumnezeu — duce la devalorizarea tuturor celorlalte. Valoarea devine în acest caz un „nimic de determinat", ceva „atmosferic", ea „se spiritualizează într-o atmosferă simțită"[99]. Valorile particulare se transformă în valori negative, în nonvalori. Singura valoare autentică este „de a te plasa dincolo de toate specificările pe care le poate primi valoarea"[100]. Singura realitate rămîne persoana ca Act. Și deoarece *subiect* și *act* se implică, o estetică spiritualistă va oscila între un act estetic ca „a fi" al persoanei (expresie) și „a face", acțiune (producere). Am văzut că în ambele cazuri este vorba de o estetică a formei. Un astfel de „a face" activ va tinde la rîndul său la un „a se face" reflexiv, la o geneză autonomă a formei, și astfel spiritualismul va ajunge la naturalism.

Tocmai pentru că împinge la extrem unele tendințe ale formalismului contemporan, estetica spiritualistă începe să reflecteze asupra strigătului de alarmă al lui Heidegger și la diagnosticul său care, luat izolat de un examen istoric al situației contemporane, poate părea la prima vedere gratuit și arhaic.

De asemenea, este foarte semnificativ faptul că uneori, teza spiritualistă se preschimbă în teză naturalistă, fapt care, de asemenea, pune în relief

ceea ce este pozitiv și demn de meditație în doctrina filosofului din Friburg (din cauza altor aspecte care ne repugnă). Acesta nu e un paradox. Tocmai filosofia spiritualistă ne oferă confirmarea pericolului pe care-l denunța Heidegger: acela al unei Estetici redusă la un subiectivism instrumentalist, fie că acesta se manifestă apoi în sensul persoanei, fie că se manifestă în sensul naturii.

Am zăbovit asupra cugetării lui Pareyson, pentru că acest specialist a pus la punct într-un mod puțin obișnuit atît o experiență estetică bogată cît și o aprofundare analitică a doctrinelor existențialiste. Nu putem spune totuși că teoria sa asupra „formativității" este un dialog cu argumentele autorilor existențialiști, chiar dacă am vrea să considerăm aceasta ca o parafrază la *„das Werksein des Werkes"* a lui Heidegger. Am spune mai curînd, dacă ne este permis să facem o aluzie destul de aproximativă, că doctrina sa dovedește a fi din punct de vedere fenomenologic, baza unei atitudini speciale, proprie culturii italiene din ultimii ani: o dispoziție specială față de problema artei, care a constituit poate una din primele manifestări ale existențialismului spontan al acestei culturi. Această atitudine este greu de definit și de explicat. Ea are îndepărtate rădăcini bergsoniene și gentiliene și corespunde unei necesități de opoziție și de conciliere între *viață* și *formă* (L. Pirandello)[101], act și faptă (A. Tilgher), concret și abstract și care se transformă apoi în unele atitudini mai recente, mai evoluate și mai calificate[102], ca o nevoie de a trăi această antiteză dar totodată de a o rezolva. Transferată în mentalitatea spiritualistă, această nevoie se manifestă cînd ca o juxtapunere (L. Stefanini), cînd ca un conflict între personalism și naturalism (L. Pareyson), între subiectivism și obiectivism, între operativitate și organicism: tendințe opuse care pînă acum rămăseseră inofensive în estetica scolastică, ațipite sub forma de *recta ratio factibilium* și de *proportio — integritas — perfectio*, dar care acum s-au trezit.

§ 138. – ARTA DIN PUNCT DE VEDERE UMANIST: NICOLA ABBAGNANO (1901)

Am văzut că Heidegger respingea „umanismul" ca şi „naturalismul" ca manifestări decadente.

Din contră, o doctrină ca aceea a lui Nicola Abbagnano, care profesează în mod deschis ţeluri şi rezultate opuse lui Heidegger, lui Jaspers şi lui Sartre, pe care îi acuză că neagă însăşi posibilitatea existenţei umane, şi care se defineşte ca un existenţialism laic dar „pozitiv", nu poate decît să-şi însuşească cu îndrăzneală erorile sau pseudoerorile din *dürftige zeit.* Într-adevăr, existenţialismul lui Abbagnano n-a fost de la început un umanism hotărît (ca acel al lui Jaspers sau al lui Sartre), ci a căutat legături mai ales cu naturalismul instrumentalist al lui Dewey: „Omul este natura care are conştiinţa că este natură"[103]. Dacă naturalismul lui Dewey a fost definit ca un naturalism umanist, putem spune că acel al lui Abbagnano este un umanism naturalist. Această definiţie explică şi atitudinea autorului faţă de problema artei. El i-a consacrat foarte puţine pagini şi, cu toate că nu putem spune că ele au fost foarte remarcate în domeniul culturii estetice, sau că au provocat discuţii ori au furnizat instrumente ermeneutice criticii artistice, ele ilustrează totuşi o poziţie, nu lipsită de interes. Este vorba de un lung eseu, *Arta şi întoarcerea la natură,* apărută în 1942, de un studiu *Arte, linguaggio società,* din 1951, şi în fine de un articol *Arte e Natura,* din 1953[104]. Cel mai remarcabil este primul, în care autorul a examinat modul în care viaţa se manifestă în general, în raport cu arta.

Titlul dă formula. Natură, echivalează cu sensibilitate. Este arta în acest caz barbaria lui Vico sau intuiţia pură a lui Croce? Nu, acestea sînt iluzii. Sensibilitatea ca stare naturală primitivă, este dispersiunea, robia nevoii, *abandonul* în voia lucrurilor şi a instinctelor: este *Alltäglichkeit, Durschnittlichkeit* ale lui Heidegger, căderea în viaţa instrumentală mondenă. Natura primitivă nu e natură, ci „lumea", — un ansamblu de raporturi utilitare şi extrinseci, în care omul se pierde, se nesocoteşte, se uită. Arta nu este natura primitivă, este o întoarcere la natură. Autorul numeşte aceasta o „naturalitate originară".

Arta este o sensibilitate devenită conştientă, critică: „Omul este natura care are conştiinţa de a fi aşa cum e". Într-adevăr, adăugăm noi, momentul artistic al unei civilizaţii coincide totdeauna cu momentul său umanist (chiar dacă noi nu mai recunoaştem astăzi numai ca umanistă epoca lui Pericle sau a lui Lorenzo de Medici), şi orice umanism tinde totdeauna să se transforme în naturalism şi în acelaşi timp să se critice şi să-şi afirme autonomia. Sensibilul în artă este un natural transcendental: „legătura dintre om şi lume (naturalism) vine din arta redusă la concepţia sa transcendentală"[105]. Astfel spus, legătura naturală a eului cu lumea, făcută din percepţii, voliţiuni şi diferite utilizări ale lucrurilor, îşi găseşte locul în artă numai cînd este conştientă şi autonomă (p. 19) şi astfel se regenerează. „Repetiţia" conştientă a activităţii sensibile este un act liber care ajunge să depăşească eteronomia empirică şi să cucerească o obiectivitate formală. Aceasta este judecata estetică, recunoaşterea formală a frumosului. Mai mult decît coincidenţa spiritelor, rezultatul său este uniunea lor morală, „solidaritatea coexistenţială solicitată şi produsă de opera de artă" (p. 23). Autorul nu-şi ascunde inspiraţia kantiană[106].

În acest fel omul trece de la o naturalitate „primitivă" la o naturalitate „originară", care este „condiţia transcendentală a sensibilităţii", sensibilitatea pentru sine, sau sensibilitate pură[107].

Deşi sumar indicate, decurg de aici cîteva observaţii asupra *tehnicii,* asupra *criticii,* asupra *istoriei* şi asupra *înţelegerii* sau *gustului* artei, care ar merita o dezvoltare mai largă şi pe care le-am examinat în altă parte. Ne mulţumim să menţionăm că, conceptul de bază al unei transformări

a naturii *primitive* (sensibilitate imediată, haotică, eterogenă) în natură *originară* (care se îndestulează pe sine) nu este un concept nou: l-am întîlnit de exemplu în formalismul lui Fiedler (era trecerea de la spaţialitatea empirică la spaţialitatea pură).

Nu vom vorbi aici de formalism, ci de principiul său, de *structuralism*. Este însăşi finalitatea, auto-suficienţa structurilor naturale, „posibilitatea posibilului", care este „estetic". În gîndirea lui Dewey se petrecea ceva asemănător cu trecerea de la natură la experienţă (*conscience*) şi de la experienţa instrumentală la o experienţă completă (*consummatory ful'filment*), care a redobîndit în domeniul conştiinţei instantaneitatea sensibilităţii naturale. Şi pentru Dewey, arta era o „întoarcere la natură".

Trebuie spus totuşi, că diferenţa între *natură* şi artă ca şi relaţia lor intrinsecă, este specificată foarte pe scurt dar sigur de autor, mai ales în articolul „Arte e Natura", 1953.

Natură este orice cîmp de cercetare şi orice domeniu al realităţii accesibil mijloacelor de observaţie de care dispune omul, iar obiect natural este „fiecare obiect care este semnificant pentru observator". Arta este creaţie în sensul unei eliberări care ne permite să „desprindem semnificaţii noi, necuprinse încă în dicţionarul artistic dominant" (*Possibilità e Libertà*, 1956, pp. 194, 195).

Concepţia limbajului nu este mai puţin semnificativă. Limbajul nu mai este modul de revelare a fiinţei (Heidegger), ci o activitate instrumentală, semantică; este „funcţia umană a formării şi a folosirii simbolurilor"; nu mai este un „dar" ci o „alegere". Această natură a limbajului, odată stabilită, arta dobîndeşte un nou caracter de responsabilitate, responsabilitatea iniţiativei. Vom recunoaşte în artă „libertatea funcţiei simbolizante a omului"[108]. Aceste principii, deşi formulate în mod sumar, permit să se stabilească climatul cultural al unui mediu, acel al „existenţialismului pozitiv", şi de aceea meritau să fie semnalate.

§ 139. – E. PACI (1911)

Un alt gînditor, E. Paci, se apropia de asemenea de acest mediu. Venit din şcoala lui Banfi, el a fost tentat să se apropie de procedeele existenţialismului pozitiv (care prin unele aspecte este un pozitivism existenţial). El a ajuns aici datorită aceluiaşi interes pe care şi Banfi îl simţise foarte puternic, sub sugestia lui Simmel. Cîteva din analizele sale asupra experienţelor literare ale lui Novalis, Rilke, Dostoievski, Valéry, Th. Mann, autori apropiaţi de problematica filosofică, sînt remarcabile prin subtilitatea şi originalitatea lor. Dar, treptat, de la existenţialism el a ajuns la o concepţie personală, „relaţionismul"[109].

Şi pentru el arta este o întoarcere la natură, precizînd mai ales că această întoarcere este o prelungire a dezvoltării naturii. Atitudinea sa este ferm naturalistă (aceea a lui Abbagnano o putem numi mai curînd umanistă). Acest principiu pe care l-am întîlnit şi la spiritualişti, dar ţinut în frîu, este aici dominant. Arta este formă; dar întreaga natură este o metamorfoză a formelor, cum pretindea Goethe. Paci are punctul său de vedere după care interpretează acest concept: este principiul realului ca *relaţionalitate*. El se inspiră din *interacţiunea* lui Dewey, din *interrelaţia* lui Whitehead, dar spre deosebire de aceştia nu aplică numai criteriul relaţiei, ci de fapt îl analizează şi face din el o problemă. Lumea este o pluralitate de lumi care pot totuşi comunica între ele: formele lucrurilor sînt în egală măsură şi raporturi de comunicare; forma unui lucru este modul său de a fi faţă de alt lucru. Fiecare formă este ceea ce este faţă de structura subiectului care o asimilează: această relativitate este contrariul unui principiu solipsistic, sceptic, şi n-ar fi posibilă fără o relaţie. Ea presupune un raport de comunicare între fiinţe, un raport de asemănare care poate să se explice numai prin principiul metamorfozei, ca persistenţă a formelor vechi în formele noi. O relaţie temporală este presupunerea care stă la baza oricărei relaţii spaţiale[110].

Ca şi pentru Bergson, arta este deci cunoaştere; ea constă în a cuprinde noi şiruri de relaţii. Aceste relaţii sînt raporturi între fiinţe reale, naturale, nu numai raporturi ideale, interioare unui subiect; arta este comunicare nu numai expresie. Poezia este ceea ce trece dincolo de egoism, de izolare, de ceea ce este închis, inconştient şi necomunicabil[111].

Totuşi, autorul insistă cel mai mult asupra valorificării *formei*, în sensul naturalist, care stă la baza totului. Această atitudine este cu atît mai semnificativă cu cît am întîlnit-o la gînditori de proveniențe diferite şi cu tendinţe diverse: pragmatişti (Dewey), cosmologi (Whitehead), dar şi idealişti (Spirito) sau naturalişti (Pareyson). Şi pentru Paci principiul artei-formă guvernează întreg realul; este legea fizică a evoluţiei întregului univers, de la atom la galaxie, este legea biologiei; este legea gestaltistă a percepţiei care mereu tinde la „forma bună"; este legea psihologică a acţiunii practice care aspiră la forme de viaţă mai bune; este legea culturii care este un proces al formelor simbolice[112].

Pericolul acestui naturalism pare a consta în aceea că se poate converti destul de uşor într-o mistică sau — ca în cazul lui Dewey — pentru că vrea să recunoască arta în orice experienţă ori ajunge să înglobeze orice experienţă în specia artei.

Nu putem caracteriza o atitudine de gîndire altfel decît apropiind-o de alte gîndiri pentru a le confrunta (ceea ce este conform cu principiul însuşi al „relaţiei"), în speranţa de a înţelege apropierile oportune. În cazul care ne interesează, confruntarea cea mai potrivită este aceea cu un alt gînditor foarte cunoscut despre care am mai vorbit: Ugo Spirito. De foarte curînd Paci şi Spirito au avut ocazia să se întîlnească pentru a face un raport asupra aceluiaşi subiect: „Artă şi limbaj"[113]. A urmat o confruntare foarte instructivă asupra acestui subiect. Este vorba de două spirite, deopotrivă dialectice — poate cele mai alese spirite din cultura italiană actuală. Totuşi, ei îşi utilizează foarte diferit subtilitatea lor dialectică (s-ar

putea spune o utilizare formală şi materială). De aceea, acordul lor privind anumite poziţii este foarte important.

Poziţia cunoscută a lui U. Spirito este aceea a unei dialectici metodologice mai mult decît riguroasă, absolută. Bazîndu-se pe această dialectică el respinge orice tentativă de reducere a artei la o categorie autonomă. Toate categoriile în care s-a căutat pînă acum a se absorbi arta *a priori*, sînt empirice: ele sînt echivalentele unor forme istorice sau a unor aspecte sau momente ale artei. Putem recunoaşte o concordanţă între această critică şi denunţarea viciului de „esenţialism" pe care îl întîlnim în mod frecvent astăzi în metodologia analitică a anglo-saxonilor[114] (în ambele cazuri scopul vizat este estetica lui B. Croce ca „specimen" al esteticii filosofice). O estetică filosofică este deci nelegitimă şi trebuie să cedeze locul formelor de critică simplă, sau de istorie, ori unei alte forme de analiză ştiinţifică.

A voi să defineşti *esenţa* artei, înseamnă a restrînge arta la un episod şi a extinde această concluzie la întreaga experienţă artistică (G. Ryle spunea că aceasta înseamnă să confundăm pe toţi cei care au numele Smith cu familia Smith, vecinii noştri). Ceea ce este categoric şi prin urmare filosofic în artă, este numai principiul universal al realului, acela al vieţii ca forţă creatoare, principiu pe care U. Spirito îl interpretează ca dialectică platoniciană: multiplul şi unul, diversul şi identicul, dar orientate într-un sens neoplatonician, finitul devine infinit, singularitatea tinde la totalitate, „aspiraţia la unitate care este nedeterminare", „tendinţa către absolut", „sinteză tot mai înaltă spre inexprimabilul infinit"[115]. Metoda este corectă, ea constă în a raporta criteriul frumosului (căci nu e vorba de altceva) la natura sa ontologică. Dar în sînul frumosului ontologic, adică al fiinţei, arta n-ar trebui să aspire la o poziţie mai privilegiată decît matematicile, logica sau morala (aşa cum era la antici). În realitate rezultatul este diferit.

O dată adoptată, ca singură valabilă, categoria ontologică a totului, a infinitului, a structurii ființei, ce mai urmează? Sau găsim arta peste tot unde există o formă, o instaurație morfologică, bineînțeles o „formă completă", înflorirea ființei mergînd spre perfecțiune (este cazul deja văzut al lui E. Souriau și, după părerea noastră, și E. Paci se apropie de această concepție); sau recunoaștem ca artistică orice experiență în care există o pregnanță a infinitului, a cosmicului, a întregului în parte (este cazul lui U. Spirito). În ambele cazuri putem ajunge la o *pancalia.* Ceea ce le apropie este mereu același concept, cel al „frumosului": cînd polarizat spre multiplu, spre deosebiri și singularitate, cînd spre unul, spre întregul care implică părțile, spre absolutul care absoarbe și șterge deosebirile experienței comune ca și pe cele ale rațiunii abstracte.

Am spus că, criteriul realului pe care-l adoptă U. Spirito este acela al frumosului. Cu o accentuare neoplatoniciană, este vorba mereu de criteriul clasic ontologico-estetic, prezent în atîtea modalități succesive de-a lungul secolelor (ápeiron — péras — unum — multum, plura ad unum, ordo, Frumos, Ideal, *Schöne Seele, Zweckmäsigkeit,* Absolut, formă...) și constînd mereu în „perfecțiune". În această privință este totuși necesar să facem cîteva observații. Știința modernă ca și arta modernă au părăsit acest principiu de mai bine de un secol. Din punct de vedere științific, astăzi nimeni nu mai gîndește realul în termenul Totului, al Unului (din punct de vedere filosofic este un concept încă folosit, dar și pus în discuție — Sartre). La rîndul său, artistul modern nu ne mai oferă cum o făcea Dante, Goethe sau Leopardi, un infinit inefabil, o conștiință cosmică, ci de cele mai multe ori el ne prezintă o distrugere a finitului, o revenire la nedeterminat, un proces de negație și de „alteritate", o descompunere a realului care țintește la *ápeiron* și nu la *un*-ul, la nedefinit și nu la absolut sau mai bine-zis la unul, la absolut ca absență, ca vid și negație. Dar pentru U. Spirito sarcina filosofiei este să descopere

în lucruri această legătură care le unește într-un tot, să recunoască acordul care armonizează varietatea lor, să scoată unitatea din multiplicitatea lor, să biruie diferențele și separările lor (să ne amintim „perfecțiunea" lui Mendelssohn, care era *Zusammenhang, Übereinstimmung, Einhelligkeit, Endzweck*)[116]. Trebuie să recunoaștem totodată că el a dezvoltat acest principiu clasic într-un mod foarte atrăgător pentru o mentalitate contemporană. Sinteza sa a multiplului și a unului, a diferitului și uniformului, a finitului și absolutului, nu este concepută ca o organizare universală simplă, ci ca un univers policentric și chiar omnicentric[117]. Unitatea ca ordine univocă a dispărut: ea rămîne ca acord, posibilitate și coexistență (așa era și perfecțiunea lui Mendelssohn; anti-intelectualismul lui Spirito se apropie în mod ciudat de acest intelectualism). Trebuie să recunoaștem și că unitatea sa, absolutul său sînt mai polarizate pe *ápeiron* decît pe *péras,* și ca atare ele sînt foarte aproape de această întîlnire a Absolutului cu Nimicul pe care ne-au înfățișat-o în mai multe rînduri filosofia romantică mai întîi, apoi poezia simbolistă și în cele din urmă, filosofia existențialistă. Nenorocirea este că însuși autorul recunoaște că odată enunțat acest criteriu al realului, arta este mai reală decît realul care rămîne. Dacă viața este artă, arta va fi o formă superioară a vieții și va putea fi recunoscută pretutindeni unde se află o formă de viață bogată și intensă. Deosebirea pe categorii va trebui să o înlocuim cu o deosebire pe grade și arta va fi realitatea cea mai apropiată de *ens realissimum* (*adică* de acel absolut care, pentru a avea toate însușirile și a nu fi negat de nimic, este nedefinibil, inexprimabil). Plecat de la criteriul metodologic de a face abstracție de categoricitatea artei, cu alte cuvinte de caracterul său absolut, Spirito conchide făcînd abstracție tocmai de criteriul său empiric. A încredința arta unor simpli „competenți", cum propune el, înseamnă să o punem între paranteze. Să ne amintim că pentru Husserl a neutraliza existența este să o lăsăm pe seama gîndirii comune, să o punem

între paranteze, suspendîndu-i interesul filosofic, reducînd-o la esențe. Numai absolutul interesează pe filosof, pentru că el ori este metafizician ori nu este nimic.

E. Paci refuză acest Absolut și revendică principiul posibilității de a deosebi filosofic realul: universul este un proces de forme distincte, nu o existență necesară și identică. Absolutul ar fi tăcerea, Totul ar fi Neantul. Expresia estetică este „expresia unei totalități în organicitatea și în armonia unei forme specifice..., expresia unei totalități printr-o modalitate deosebită"[118]. *Forma specifică* este într-adevăr principiul oricărui proces creator. Diferența față de U. Spirito constă deci în această multiplicitate a formelor față de imposibilitatea de a-l defini pe Unul; el vorbește de „expresia inexprimabilului" și nu de „aspirația spre inefabil". El este mai mult aristotelician și mai puțin neoplatonician[119] și se apropie de U. Spirito dar ca antagonist.

Poziția lui E. Paci ne-o amintește pe aceea a lui Goethe, și are același farmec. În cazul lui Goethe, ar fi vorba totuși de o gîndire destul de precară, cumpănită între o concepție științifică foarte aproximativă și o religie romantică a naturii. Ea ne încîntă la un poet, dar ne convinge mai puțin la un filosof.

Dacă nu greșim, naturalismul lui E. Paci nu evită nici el primejdia de a cădea în această mistică, într-o mistică a naturii. Arta va fi acum cu atît „mai natură" cu cît este „mai vie" pentru Spirito. Și nu va exista un mijloc care să o deosebească de non-artă. La rigoare nu va exista nici chiar o non-artă și în cel mai rău caz o minus-artă. Și care va fi criteriul pentru plus sau minus? Principiul discriminării îl împiedică să recurgă pur și simplu la un sistem de gradare, la un plus sau la un minus de viață, de totalitate, de bogăție împlinită, organizată. Dimpotrivă, el face aluzie la artă ca la o creație de forme *noi*, de noi soluții organice care corectează dispersarea experienței; dar aceasta este valabilă și pentru o nouă formulă chimică sau pentru un nou motor cu explozie, care

de asemenea, sînt, în evoluția tehnicii, rezultate noi și armonioase, frumoase, perfecte. Sîntem cu toții de acord să recunoaștem frumusețea inerentă noilor forme funcționale. Dar cum vom deosebi în cele din urmă formele „artistice" de aceste forme „estetice"? Și dacă renunțăm la această deosebire, nu cumva renunțăm tocmai la principiul separării formelor și nu ne pierdem iar în Absolut? (puțin importă că-i numit Dumnezeu sau Natură).

A recurge la principiul naturalist al „formei" așa cum se recurge la principiul transcendental al Absolutului (care se realizează în orice formă) este tot un mod de a face abstracție de empiric și de a neutraliza astfel orice problematică fenomenologică.

§ 140. – NEGAȚIE ȘI UMANISM LA JEAN-PAUL SARTRE (1905)

Existențialismul lui J.-P. Sartre este calificat adesea ca un existențialism negativ: epitetul îi este atribuit de Le Senne. Acest epitet comportă însă un echivoc. Faptul de a nega este inerent conștiinței tocmai prin ceea ce ea conține proiectiv, activ și pozitiv. Conștiința este, prin definiție, negația Ființei, a Absolutului; este „destinderea ființei". Ea este negativă pentru că este finită. *Dasein*-ul lui Heidegger și *Geist*-ul lui Jaspers (care este de asemenea un eșec) sînt tot atît de negative. La fel și cu subiectul pozitiv al lui Abbagnano. Dacă există o dispută aceasta se trage de la Kant, care sub acest aspect este părintele existențialismului[120]. Și dacă disputa constă în prezentarea dialectică a „negativității", negația lui Sartre amintește în acest sens pe aceea a vechilor sofiști față de dogmatismul tradițional, sau chiar al lui Socrate însuși. În cazul lui Sartre, putem considera întreaga lui gîndire ca o ultimă desfășurare a „forței negativului" hegelian. Rezultatul este dialectic și totuși el se potrivește cu concepția pe care un pozitivist și-o poate face despre gîndire; acesta din

urmă nu va recunoaște decît categoriile limitării și ale relației, adică diferitele moduri ale negației. El va considera totalitatea, absolutul, substanța, ființa, intuiția, ca echivocuri ale spiritului[121].

Firește că felul de a nega al neopozitivismului este nevinovat și că cel al existențialistului este scandalos căci acesta are simțul disputei și este obsedat de prezența acestui absolut (Ființa, totul, realul în sine) despre care nu putem nici să gîndim nici să nu gîndim. Cînd Sartre spune *nimic* înțelege prin aceasta negația sau lipsa absolutului, limitarea. Cînd unul din personajele sale (Pablo, Mathieu sau Goetz) recunoaște că acționează „pentru nimic", prin aceasta nu vrea să spună că acționează fără motiv, ci fără un motiv absolut, fără acest ultim criteriu axiologic la care am vrea să reducem teoretic toate acțiunile noastre și în fața căruia numai rațiunea noastră ar vrea să se oprească. Dealtfel, de fapt și de drept, el nu renunță la acest criteriu. Nu putem să ne lipsim de absolut. Sartre se folosește de el (fără el pentru ce ar mai scrie?) îl formulează *(L'existentialisme est un humanisme; Qu'est-ce que la littérature?)* și îl expune artistic *(Les Mouches, Goetz)*. Cu aceste ultime lucrări și cu altele *(Baudelaire, Genet)* avem de-a face cu un al doilea Sartre, aproape tot așa cum a existat și un al doilea Heidegger. Acesta din urmă a vrut să ajungă la Ființă, Sartre la Libertate. Să recunoaștem totuși că el n-a căutat decît foarte rar și numai întîmplător, să expună teoretic partea pozitivă a gîndirii sale. A recurs aproape exclusiv la *poiesis*-ul artistic și la *praxis*-ul politic[122].

Concluziile sale pozitive păstrează deci imprecizia imaginilor artistice ireductibile la concepte, sau a tezelor politice ireductibile la norme. Ele pot mai curînd să se reducă la înțelepciunea apologului decît la universalitatea definiției. Cînd el declară că existențialismul este un umanism, dă totuși o indicație. Ultimul umanism occidental este acela care a apărut brusc înzestrat cu un caracter singular poetico-pedagogic (dar caracterul de *paideia* a fost propriu oricărui umanism), între decadența raționalismului și începutul romantismu-

lui; și ceea ce a rămas viu din el, este tocmai *paideia* sa. Totuși este vorba mai puțin de *eleusis-ul* lui Shaftesbury sau de *Schöne Seele* al lui Goethe, sau de „educația estetică" a lui Schiller, decît de „limitarea" goetheeană, de *Beschränkung*, care, în fond era asemănătoare cu primele dar cu o dezvoltare aparte a momentului negativ. O regăsim la Hegel. Această temă a fost reluată în epoca modernă de Th. Mann. Valorificarea „forței negativului" a fost neobișnuit de dezvoltată la Sartre, ba chiar cu o violență deconcertantă. Desigur, acest ideal goetheean pare să fi fost trăit de el într-un fel care n-are nici o legătură cu Goethe. Este foarte posibil ca de aici să fi provenit și de fapt nu am putea-o exprima decît printr-o terminologie goetheeană. Aceasta este „o libertate între limite". Desigur, la Sartre ea a devenit de nerecunoscut. Dar de asemenea, cine ar putea recunoaște la Th. Mann înțelepciunea goetheeană, dacă însuși autorul nu ne-ar preveni formal de ea, într-un stil plin de umor.

A trăi într-un fel autentic uman înseamnă a refuza absolutul, căci a voi absolutul, adică a lua orice drept absolut, este totdeauna un fel de rea credință. *Reaua credință* este mai ales a voi să te cunoști pe tine ca absolut, suficient, ca un „în sine". Putem trăi și acționa „pentru sine", dar nu putem cunoaște sinele decît ca „în sine pentru altul", ca obiect în relație cu altele. Putem considera întreaga gîndire a lui Sartre ca o analiză a diferitelor modalități ale acestei rele credințe. „Reaua credință existențială" este ceea ce *Verfallen*-ul și *Verlorenheit*-ul erau pentru Heidegger: a ieși din ele este o problemă de „limitare" adică de alegere conștientă. Ceea ce este curios, este faptul că cititorii lui Sartre au impresia că personajele sale nu aleg niciodată, în timp ce toate povestirile sau dramele sale sînt un șir de situații care alcătuiesc o dialectică a alegerii. Mathieu, personajul burghez din *L'âge de raison* nu face decît să aleagă modest, adică să îndepărteze soluțiile zilnice de rea credință care i se prezintă, aceste

soluții care ar putea face din el un personaj „în

sine — pentru sine". Și fratele său epic, *Goetz*, nu face nici el decît să aleagă, cu ostentație: în acest caz însă, acestea sînt, dimpotrivă, niște alegeri arbitrare, exagerate, absolute, a căror rea credință apare imediat, pentru a fi în cele din urmă confirmată de fapte. El se lovește cu capul de toți pereții labirintului alegerilor, pînă în momentul în care va găsi firul călăuzitor spre ieșire. Reaua credință este condiția noastră existențială, dar o putem recîștiga prin critică și astfel s-o învingem în oarecare măsură (așa cum „decizia hotărîtă" a lui Heidegger, *Entschlossenheit*, triumfa în fața fatalității, acceptînd-o). Trebuie să recunoaștem că nu există libertate ci eliberare, nu în sine ci pentru sine, nu există perfecțiune ci perfecționare, și de asemenea, nu există bine ci un rău mai mic, o transformare a răului. Tot astfel, nu există o alegere care să nu fie un refuz; a alege înseamnă totdeauna a renunța. Din cauza aceasta, orice alegere este deficitară, fără ca aceasta să necesite eliminarea alegerii. Conștiința este negație, părtinire, și prin urmare, absurditate și contradicție, în comparație cu ființa, cu Totul, cu raționalul. Salvarea va fi să acceptăm cu bună știință părtinirea provizorie care vine din neființa noastră, adică din starea noastră de a fi totdeauna în situație.

În final se ajunge la un criteriu pozitiv: acel al maximumului de posibilitate concretă. Acela care îl conduce pe Sartre este în fond un criteriu perfect transcendental, dar care s-ar cere să fie aprobat și din punct de vedere empirist și pozitivist: libertatea înseamnă a adera la acele situații care permit cea mai mare libertate de alegere. Ar fi greu să spunem că această regulă este satisfăcătoare din punct de vedere dialectic[123].

Sartre a expus-o în repetate rînduri, dar n-a analizat-o și n-a susținut-o sistematic. Dimpotrivă, a aplicat-o într-o manieră artistică[124]. Este de la sine înțeles că, în povestire sau pe scenă acest ideal se amestecă cu multe alte inspirații. Mai mult decît aspectul pozitiv pe care l-am separat aici, rezultă din acestea, mai ales, aspectul negativ, de

sfidare, de neîncredere în ființă. Să nu uităm însă că aici se află nodul problemei: ființa, absolutul ca atare, este imposibil și de negîndit. Cînd el se prezintă nu este ca un tot, ci ca *acesta* și *acela*, *totalitatea*, *obiectul*, deci ca ambiguitate și rea credință. Nu există în acest caz decît un singur mijloc de a nu fi ambiguu și acesta este să știm că sîntem așa[125]. Opera principală a lui Sartre, *L'être et le néant*, este un tratat al omului în starea de rea credință, adică în starea decadenței sale naturale. Dar este un punct în care autorul întrevede posibilitatea unei răscumpărări, a unei „existențe autentice"[126] a unei „gîndiri pure" și opera care se prezintă ca o ontologie fenomenologică, se termină prin trimiterea la un viitor tratat de morală sistematică[127]. Se știe că autorul nu l-a publicat încă, după cum Heidegger n-a scris urmarea la *Sein und Zeit*. Din contra, amîndoi au folosit gîndirea lor ulterioară pentru o amplă producție de eseuri care, atît la unul cît și la celălalt, stă în strînsă legătură cu problema artei.

Problema care se pune acum este următoarea: din paginile acestei Estetici ocazionale și împrăștiate a lui Sartre, se vor naște două atitudini morale, două cuceriri ale unei *Beschränkung* concrete. Am putea atunci să vorbim de „două surse" ale moralei lui Sartre și care ar putea fi urmările acestora în problema estetică?

§ 141. – LITERATURĂ ȘI POEZIE

Considerațiile precedente servesc, nu numai să clarifice semnificația în același timp „negativă" și „umanistă" a existențialismului laic, și prin urmare să determine locul istorico-cultural al lui J.-P. Sartre, ci să clarifice și unele aspecte ale gîndirii sale estetice. În această privință, putem spune că J.-P. Sartre s-a ocupat adesea de problemele artei, dar mereu sub altă formă și fără legătură, îndemnat de interese diferite. Iată de ce este greu să conturăm o doctrină estetică care să-i fie specifică; dar, dimpotrivă, nu este greu să arătăm

unele din ideile sale generale pe linia lor de continuitate[128].

El pleacă de la o deosebire simplă și elementară care îi vine de la Mallarmé, cred, dar la care ar putea adera mulți teoreticieni, de la B. Croce pînă la *New Critics*. El deosebește un limbaj *literar* și un limbaj *poetic*, pe care, pentru simplificare, le numește *proză* și *poezie* (Mallarmé le numea *reportaj* și *muzică*). Primul este un limbaj semantic, care dă semnificația lucrurilor, un instrument al intelectului alcătuit din simboluri semnificante. Al doilea este, s-ar putea spune, a-semantic, și „prezintă" lucrurile, nu le reprezintă, revelează *sensul* lucrurilor (ca pictura și muzica), adică totalitatea lor imediată, sensibilă și emotivă (ne gîndim la unele noțiuni asemănătoare întîlnite și la Valéry, dar și la Richards, Ch. Morris sau S. Langer). Prima idee este legată de voința conștientă, de responsabilitatea și moralitatea autorului, a doua, de lumea sa inconștientă, suprarealǎ, de o dimensiune a vieții sale intime, singura care poate produce metafore și analogii. Prima are o oarecare legătură cu realitatea, cea de a doua cu imaginația.

Paginile din *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), adunate acum în *Situation* II și în general toate acele care privesc „arta angajată", constituie o documentație foarte bogată pentru prima concepție. Pentru cea de a doua, găsim mărturii în prefața la volumul lui R. Leibowitz, *L'artiste et la conscience* (edit. L'Arche, 1950), în studiul despre J. Genet (1952) și în unele pagini din *Situation* I și II. Într-un cuvînt, o literatură care înclină spre „elocință", și o poezie care tinde spre „sugestie". J. - P. Sartre n-ar putea fi mai francez: un Francez de astăzi, care simte solicitarea romantică devenită de un secol încoace o atitudine poetică, dar care nu renunță la tradiția sa clasică, intelectuală și oratorică.

Acest ultim aspect este, de obicei, cel mai cunoscut. Apologetica sa pentru o *artă angajată* se situează chiar pe linia clasică, aceea a unei arte acționate de principii morale, conform concepției dialectice și pedagogice provenită de la Horațiu.

Un asemenea principiu antic devine în opera lui Sartre următoarea teză: literatura revelează cititorilor propria lor situație astfel încît ei înșiși pot să-și asume responsabilitatea situației[129]; această funcție a literaturii este o funcție socială care se opune celuilalt ideal atît de răspîndit, al artei pentru artă[130]. Textul cel mai cunoscut în această privință este eseul de mari proporții *Qu'est-ce que la littérature?*

Literatura este acțiune, practică; ea revelează o situație pentru a o modifica. B. Croce ar fi acceptat foarte ușor această definiție, el care la început îngloba literatura în genul artei oratorice sau al istoriografiei (care, după părerea sa este tot o operație cognitivă în vederea unei acțiuni)[131]. În ultimii săi ani, Croce a revenit asupra acestei idei pentru a o confirma (*Poezia*, 1936), atenuîndu-i însă rigoarea. La rîndul său, Sartre însuși tinde să atenueze caracterul practic al „literaturii", apărîndu-i preocupările stilistice[132] (ceea ce un suprarealist n-ar fi făcut), dar respingînd în același timp ceea ce are hibrid o „proză-poetică"[133], adică menținînd primatul practicului în artă în măsura în care este literatură.

Este semnificativ faptul că gîndirea lui Sartre alimentată cu atîta experiență suprarealistă, se opune totuși cu înverșunată scrupulozitate suprarealismului. Între suprarealism și existențialism există un raport de continuitate și de opoziție. „Existențialismul este născut din critica făcută suprarealismului, din meditația asupra insuccesului acestuia și din reflecția asupra ambiguității sale", scria Alquié[134] și faptul acesta presupune un ideal comun. Ceea ce Sartre reproșează acum suprarealismului sînt mijloacele, metodele care l-au făcut să eșueze, într-un cuvînt, puțina sa seriozitate morală. Pe care autori îi apreciază însă în schimb? Prévost, Bost, Champion, Aveline... Prin „profesiunea de om" — pentru că au rămas străini miturilor — prin „umanismul discret", ei anticipează existențialismul (*op. cit.*, p. 231). Și mai ales prin devotamentul lor față de public.

Căci literatura este o „lectură", ea se rezolvă printr-un raport între scriitor şi publicul său.

Pe de o parte, Sartre dezvoltă o foarte frumoasă fenomenologie a acestor raporturi, din Evul Mediu pînă în secolul al XX-lea (*op. cit.*, cap. III, *Pour qui écrit-on?*), iar pe de altă parte el deduce din această fenomenologie o regulă care este versiunea literară a acelei legi transcendentale a libertăţii de care am vorbit. Literatura este un apel la libertatea cititorului (p. 154). În felul lui Kant, această lege a libertăţii constituie principiul final al istoriei. Este vorba numai de a o face explicită şi conştientă (aşa cum făcea Kant pentru libertatea morală cu ajutorul libertăţii legale), de a recunoaşte „literatura ca fiind exerciţiul permanent al generozităţii", în ultimă analiză, o datorie a omului. Sartre repetă aici, cu privire la literatură, un paralogism pe care Kant îl folosea cu privire la imperativul moral. Deoarece literatura nu poate să existe ca lectură fără libera colaborare a cititorului, funcţia artei literare va fi de a apăra şi încuraja această libertate. Astfel mijlocul devine scop. La Kant lucrul era, la drept vorbind, în acelaşi timp mai radical şi mai coerent. Deoarece moralitatea este constituită de o voinţă formală care n-are alt scop în afară de sine, apărarea a însăşi voinţei formale, ca scop al oamenilor, va deveni conţinutul acestei voinţe. Astfel, pentru Sartre, literatura este „o libertate care şi-a luat drept scop libertatea"[135]: *condiţia* literaturii devine propriul său scop. Şi el se referă mereu la Kant şi la preeminenţa scopurilor[136]. Aceasta dovedeşte demnitatea morală pe care Sartre o atribuie artei literare: funcţia sa este de a împrăştia echivocurile, de a pune în lumină reaua credinţă, de a suscita responsabilităţile. Din contră, chiar dacă ea este ciudat de semnificativă şi cîntăreşte foarte greu în noua politică a culturii, misiunea pe care el o atribuie literaturii în situaţia actuală este mai puţin convingătoare. Ea îşi trage forţa din paralogismul de care am vorbit şi a cărui aplicare este. Deoarece arta literară se întemeiază pe libera colaborare a cititorului, această artă trebuie să ţintească la extinderea acestei libertăţi: literatul va trebui să se desprindă de dependenţa sa de elite, totdeauna angajate într-o manieră conservatoare pe plan politic, să năzuiască a cuprinde un public mai larg, să creeze o artă pentru mase şi să se califice astfel politic contra oricărui privilegiu. Privilegiu înseamnă restrîngerea publicului şi prin urmare diminuarea sferei de libertate la care el face apel ca scriitor şi care alimentează arta sa. Pe scurt, creşterea publicului echivalează cu crearea libertăţii. Şi se ştie că, pentru Sartre, acest concept nu rămîne teoretic sau utopic. El încearcă să-l realizeze, trebuie să o recunoaştem, prin modalităţi care sînt departe de a fi utopice. În adevăr, întemeiat pe atari presupuneri, J.-P. Sartre a vrut ca prin revista „Timpurile Moderne" să facă dintr-un grup de literaţi, intermediarul independent dintre o elită de tehnicieni, partidul politic de masă (Partidul Comunist), şi publicul ales al clasei mijlocii care, la rîndul ei, servea ca intermediar pe lîngă cele mai numeroase categorii populare[137]. E clar însă că libertatea de care vorbim aici nu este libertatea formală a cititorului, libera colaborare cu autorul, ci o *anumită libertate*, plină de un conţinut specific. Raţionamentul pare deci un sofism.

Rezumînd într-un mod puţin cam brutal, putem considera acest rezultat ca sigur. Conceptul de „literatură" corespunde unei morale a *generozităţii*, a socialităţii, a recunoştinţei şi a promovării libertăţii în libertatea celuilalt, într-un cuvînt, o prelungire şi o confirmare a principiilor din 1789.

Cealaltă concepţie a artei ca poezie este mai puţin evidentă şi nu atît de incisivă, mai problematică, dar şi mai fertilă în expuneri ciudate şi uluitoare. Totodată, ea este legată de o tradiţie, aceea a simbolismului. Poezia este o activitate în întregime imaginară, dincolo de bine şi de rău, gratuită. Arta este *imaginară*, şi imaginarul este o negaţie, o neantizare a realului. Ea pare să fie în primul rînd repetarea unui concept, sau după cum ni se pare nouă, a unei erori idealiste; idealul opus realului, dar transpus pe un plan diferit

de cel al cunoaşterii, pe un plan de psihologie existenţială[138] în care ea admite nişte rezultate cu totul neprevăzute. Adăugăm că această formă de artă pură, opusă literaturii angajate, nu este străină angajării morale. Dar o moralitate în lumea imaginară, în afara realului, este oare posibilă? Iată un motiv de complicaţie. Trebuie deci că este vorba de o altă formă de morală, nu socială ci anarhistă, inter-umană şi totuşi individualistă, categorie pe care Sartre o va apropia hotărît de martiriu şi de sfinţenie. Pînă acum el a scris în legătură cu aceasta în modul cel mai paradoxal şi mai dezordonat, dar avem impresia că autorul nu şi-a spus încă ultimul cuvînt în această problemă. Ceea ce îi lipseşte total operei lui Sartre, totuşi atît de bogată, este o dialectică a celor două forme de artă şi de morală. Iată de ce foarte adesea conceptele de literatură şi poezie se confundă, confuzia fiind înlesnită şi de identificarea sumară şi comodă dintre literatură şi proză (acest inconvenient persistă mereu în eseul citat).

Dacă valoarea conceptului de *literatură* stă în a fi legată, prin metodele cele mai actuale, de ideile de libertate, de anagajare, de responsabilitate, conceptul de *poezie*, aşa cum îl tratează Sartre, ne orientează spre o altă lume. Spre lumea inconştientului, pe care psihanaliza a căutat să o pătrundă printr-un studiu al visului şi pe care suprarealismul credea că-l înţelege datorită „scrierii automate", un fel de stare de indiferenţă între vis şi veghe. J.-P. Sartre indică acum — dar numai indică — că vrea să pătrundă în acest domeniu cu ajutorul unei analize a caracterelor şi tendinţelor, a idiosincraziilor, a afinităţilor şi a repulsiilor individului faţă de lucruri. Este ceea ce el denumeşte o „psihanaliză existenţială[139]. Simpatia şi repulsia pentru lucrurile materiale revelează atitudinea originară a unui individ, alegerea sa existenţială, ceea ce în mod obişnuit s-ar numi caracterul său. Pe de altă parte, ele pun în lumină un întreg ansamblu de relaţii imaginare, care sînt izvorul analogiilor, metaforelor, vocabularului, alegerilor figurative ale unui artist[140].

Poezia ne conduce pe acest drum la o altă problemă, aceea a „mitului" artistului modern sau a „mistificării" sale, problemă pe care am mai întîlnit-o şi în care criza artei romantice şi moderne atinge punctul său culminant.

Arta, în sensul de poezie, înseamnă pentru Sartre imaginaţie, lumea irealului, a nefiinţei. Sartre şi-a început cariera sa de gînditor în 1936, cu problema imaginaţiei. Această problemă a fost reluată de el cu o fenomenologie a lumii imaginare (1940) şi în fine aşezată pe planul estetic şi moral (1952)[141].

Imaginaţia este fenomenologic definită de Sartre ca intenţionalitatea unei conştiinţe irealizante, complet diferită de memorie, care este conştiinţa unei realităţi existente (în trecut). *Memoria* lui Bergson a fost astfel detronată de *imaginaţia* lui Sartre: una era recuperarea autentică a realului, cealaltă „neantizarea lumii în structura sa esenţială".

Cu toate acestea, nu este vorba în principiu de acea descompunere poetică a universului dorită de Baudelaire, nici de acea neantizare a concretului, de acea uzură a lucrurilor pe care o datorăm lui Mallarmé şi graţie căreia ar trebui să cunoaştem absolutul ca un vid, ca o lipsă, ca un neant. Imaginarul lui Sartre este ceva mai simplu şi mai originar: este o dimensiune gnoseologică. Nu automatismul suprarealiştilor, ci un act liber care instaurează frumuseţea. Frumosul este totdeauna o suspensie a realului, o contemplare dezinteresată a nonfiinţei, deci o abstracţie a existenţei. Dar nonfiinţa este răul, şi estetul este totdeauna un om rău. Iată depăşită acea indiferenţă morală a artei care domina încă gîndirea lui Sartre în *L'Imaginaire* (1940) şi în *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Aceste ultime concluzii, Sartre le scoate aprofundînd şi complicînd fenomenologia imaginaţiei în comentariul său despre viaţa şi opera lui J. Genet. Imaginarul, frumosul, sînt un „ar trebui să fie" care nu se cuprinde în fiinţă ca Binele, ci i se sustrage.

La prima vedere, ar putea să pară curios că frumusețea este definită drept răul[142], dar aceasta numai pentru cineva care nu este familiarizat cu poezia decadentă sau care a făcut din ea un loc comun; de la Baudelaire la Swinburne etc.... Sartre a aprofundat această situație dîndu-i o bază metafizică pe care a întemeiat inepuizabile analize psihologice. Imaginarul este un rău pentru că este nereal, pentru că nu este decît o aparență. Frumusețea este tocmai acest refuz al realității, această existență formală.

Să trecem un moment peste psihologia hiperbolică care face din acest act o distincție conștientă, și ca în orice pervertire, o înfrîngere voită și deci o abnegație, un sacrificiu, un act religios, prin care criminalul se poate transforma în martir și apoi în sfînt. Vom relua această problemă mai tîrziu[143]. Pentru moment ,important este că, dacă *literatura* este voința de a interveni în real, iar *poezia,* voința de a ieși din el, nici una din ele nu este contemplație; dezinteresarea este și ea un interes, o valoare.

În mod paradoxal, este chiar singura valoare. Valorile au două direcții: binele și frumosul. O valoare este *bine* cînd ea duce la realitate și este *frumoasă* cînd se place pe sine. O formă care se izolează în ea însăși, aceasta este definiția tradițională a frumuseții (și nu întîmplător de un secol și jumătate, teoreticienii repetă formula kantiană a gustului)[144]. Acest frumos este opusul binelui, ca nerealitate opusă realității. Iată pentru ce artistul nu poate fi conceput *dincoace* de bine și de rău (Croce). Dincoace, mai este răul. Dar trebuie să adăugăm că nici nu există o alegere între două valori, răul fiind *singura valoare.* Binele fiind structura însăși a realului, este și o deprindere, o renunțare la libertate, o virtute care se distruge, o non valoare, fie că o înțelegem ca Dumnezeu sau ca „o mașină socială" „Făcînd binele, mă pierd în ființă... În Binele care mă atrage există astfel un motiv pentru a mă îndepărta de la el: anume, că el există deja...; și în Răul care mă îngrozește, este un motiv pentru a

mă atrage, anume, că el provine din mine însumi..." (*op. cit.,* p. 153)[145]. Dar cum să vrei răul? Orice am vrea, tot pozitivul îl dorim, pentru că realul este în întregime pozitiv. Nu mai avem decît posibilitatea de a ieși din real intrînd în aparență. „Așa că Răul se mai numește foarte simplu, Imaginarul" (p. 154). Vedem deci importanța ecuației: frumos — rău — libertate.

De aici putem să tragem o concluzie cel puțin provizorie. Dacă „literatul" se situează în plenitudinea concretului, a realului — și acesta nu poate fi decît libertatea (cum am văzut, prin necontradicție) — „poetul" din contră, pleacă de la o poziție exterioară (nu știm dacă va rămîne acolo), pleacă de la o stare de conștiință irealizantă, de negație formală, de refuz al realului și deci a societății, într-un cuvînt de la o lume individualistă abstractă care constituie imaginarul, frumosul, răul. Mai simplu spus: literatura este pentru etica socială ceea ce poezia este pentru etica individuală.

§ 142. – O ESTETICĂ, DREPT SCHIȚĂ A UNEI MORALE. ESTETUL ȘI ARTISTUL

Apare acum în mod firesc o obiecție: conceptul frumuseții ca imaginație care se răzbună pe existență nu se potrivește artei, ci vieții estetice și chiar esteticii. (Afirmînd că este vorba de o fenomenologie a unei psihoze paranoice nu înseamnă nimic, deoarece este evident că fenomenele patologice sînt cazuri limită ale fenomenelor normale). Sartre însă o știe bine: ceea ce-l interesează este tocmai omul *estet,* fie că e vorba de Genet sau de Baudelaire[146]. „Estetul este un om rău"[147], artistul nu. El, după cum vom vedea, este mai mult decît rău, este perfid. Categoria *esteticului* este categoria *estetului,* nu a artistului, ca la Kierkegaard. Putem observa într-adevăr că, categoria estetului la Kierkegaard nu voia să explice arta ci numai conținuturile psihologice ale unor opere de artă *(Don Juan* de Mozart, de exemplu). La fel, categoria lui Sartre (frumos-rău) nu explică fenomenul artei

în general, deși această categorie s-ar putea aplica la mai multe situații poetice. Ea explică numai o artă care are ca obiect estetul. Există o întreagă tradiție literară care ajunge la Genet și care este foarte cunoscută: „gustul artistic de a displace" a lui Baudelaire a făcut școală: Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire... Totuși, este vorba tot de conținuturi psihologice, mărginite și chiar îndoielnice, pe care nu le putem extinde pînă la arta universală, așa cum ar vrea J.-P. Sartre. Psihologia lui Genet-Sartre, ca altădată aceea a lui *Don Juan* — Kierkegaard, este psihologia unui autor-personaj, nu aceea a unui autor, și mai puțin încă a artistului în general. Este vorba de un tip de reacțiune față de conformismul social, care se schimbă după societate și care poate nu lipsește din nici una, dar care nu coincide totuși cu fenomenologia artei. În spatele „estetului" lui Kierkegaard se afla tradiția lui Casanova, în spatele „criminalului" lui Genet, este tradiția lui Sade.

Aici sînt necesare cîteva considerații.

Categoria „estetului" și a „estetismului", o categorie amfibie, între psihologie (sau chiar sociologie) și gnoseologie, are o istorie care seamănă cu cea a „esteticii" (a frumosului și a artei), amestecîndu-se adesea cu ea. Este o istorie recentă, care apare de-abia în secolul al XIX-lea. Ea constituie o concepție confuză și amestecată cu o bogată fenomenologie, care n-a fost niciodată aprofundată[148] și care merge de la frivolitate la magie. Estetismul este un mod special de a vedea lucrurile și de a voi să le vezi, precum și de a te comporta în consecință. I-am putea da o semnificație mai precisă? Și care este criteriul speculativ al deosebirii dintre *estetică* și *estetism?*

L-am putea găsi eventual la Kant, sau mai bine, folosind în acest scop cîteva din conceptele sale. Criteriul „esteticului" sau frumosul era pentru Kant idealitatea judecății *formal subiective.* Iată de ce vom spune că, într-un caz deosebit, vom avea un „estetism" și anume cînd lumea este înțeleasă ca finalitate formală *obiectivă, adică în mod real, în mod obiectiv* orientată către plăcerea noas-

tră. În acest caz vom avea un estetism care va putea fi sau naturalist sau teologic. Vom spune atunci că judecata estetică este aceea care se opune idealității, se opune lui „ca și cum" (*als ob*) al frumosului, și ne face „să folosim ca explicație a judecății estetice realismul unui scop, în raport cu facultatea noastră de reprezentare"[149]. În acest caz, bucuria estetului este scopul ultim al universului fie ca efect al naturii, fie ca voință a lui Dumnezeu. Totuși această bucurie va putea să aparțină în egală măsură unui al treilea tip, și să provină dintr-o folosire *reală cu rea credință,* dintr-o folosire voluntară a teleologiei obiective și dintr-o neutralizare voluntară a idealității subiective. Acesta este cazul unui anumit estetism conștient și laborios, fabricat, sofistic, care este cel mai răspîndit în cultura modernă. Se întîmplă în acest caz că „als ob"-ul specific atitudinii critice devine instrumentul unei atitudini pe care o vom putea defini tot așa de bine hiper-critică sau hiper-dogmatică, în substanță, pragmatică.

„Ființa" redusă la aparență, forma devenită scop pentru contemplarea omului, obiectul considerat ca mijloc, instrument adaptat exclusiv plăcerii imaginației, această teologie formală obiectivă, această dizolvare a realității, această transformare a obiectului în imagine, au fost considerate întotdeauna ca aspecte ale vieții estetice. Dar într-un prim caz, în acela al unui estetism teologic sau naturalist, faptul era considerat ca punctul culminant al universului (romantism idealist german); în al doilea caz, în acel al unui estetism pragmatic, artistic, avem o inversare, un *anti-physis,* o sfidare a ordinii universului: este ceea ce s-a întîmplat de un secol încoace, de la Baudelaire la suprarealism[150]. Evident că aceste considerații sînt în mod necesar îngroșate.

Sartre adoptă această din urmă concepție postromantică. Odată cu ea, el îi adoptă și formula, totul tradițional, figurile și procedeele retorice (*edúsmata* și *entimema,* ar fi spus Aristotel) și cu acest material el construiește o teorie și stabilește o dialectică complicată.

„Negativitatea" romanticilor și a post-romanticilor, fusese prea puțin critică și alcătuită mai ales din conținuturi, teme și expresii. Paginile lui *Genet*, dimpotrivă, alcătuiesc aproape o doctrină transcendentală a estetismului și constituie deci o analiză *formală* a fenomenului. Aceasta, cu toate că metoda urmată de Sartre nu pare, la prima vedere, să urmărească un asemenea rezultat. După ce a dat cîndva, o gnoseologie a dimensiunii imaginare (*L'imagination*, 1936, *L'imaginaire*, 1940), el ne dă acum o psihologie; și ne-o dă ca reconstruirea figurii unui autor destul de bizar, poetul pederast și hoț J. Genet: un fel de biografie fenomenologică a poetului blestemat. El a conturat totuși principiul fundamental al problemei. Acest principiu este că, pentru cel care imaginează, vocația înseamnă a goli lucrurile de realitatea lor, a reduce actele la gesturi și a înlătura înțelesul realității, ceea ce constituie răul. Este o formă de resentiment și de fugă de real, un fel de a se refugia în lumea fantastică, o atitudine comună unor ființe bolnave; acestea, ca urmare a situației lor deosebite (dar aceasta nu ne interesează aici), se simt torturate din copilărie de lumea care îi înconjoară și reacționează prin această alegere specifică. Iată de ce Sartre a analizat psihologia lui Baudelaire și a lui Genet, și anunță un studiu despre Flaubert. Dar dacă faptul de a fi aplicat principiul său studiilor biografice a contribuit la crearea de opere interesante și atractive, aceasta n-a servit desigur la găsirea firului problemei. Baudelaire și Genet sînt doi imaginativi. Și fiindcă a reduce voluntar viața la imaginar este un rău și răul este suferință, aceștia sînt *comedianți* și *martiri*. Dar există o problemă pe care Sartre nu și-o pune: a ști dacă ei ar fi fost așa, dacă în locul unei vieți (imaginare) satanice, ei ar fi trăit ca buni părinți de familie, sau ca filantropi, sau cel puțin ca niște burghezi respectuoși (ca Mallarmé). Căci răul și tot ce rămîne, după dialectica lui Sartre, nu este în conținut ci în forma imaginarului. Nu în faptul de a imagina lucruri îngrozi-

toare, ci numai de a te sustrage lumii realului, de a imagina.

Din aceste două opere, *Genet* ne interesează cel mai mult pentru scopul pe care-l urmărim. Eseul despre Baudelaire este mai ales conceput pentru a da ca exemplu un anumit tip de temperament imaginativ, studiat în comportările sale practice și în simptoamele sale patologice, aproape fără nici o legătură cu activitatea sa creatoare, adică cu eliberarea sa ca artist. Vedem *înfrîngerea* și nu reușita sa. Cu totul altfel este situația cu Genet. Aici nu vedem decît rezultatul și succesul, și chiar un succes care poate nici nu există.

Lucrarea lui Sartre despre Genet este neobișnuit de prolixă și de complicată. O putem considera numai ca o culegere de materiale și ca o schiță pregătitoare a lucrării sistematice despre morală pe care autorul a anunțat-o de mult ca urmare la *L'Etre et le Néant* și care nu va apărea probabil niciodată (După cum Heidegger n-a dat niciodată urmarea sistematică la *Sein und Zeit*). Trebuie să adăugăm că Sartre își adaptează totdeauna stilul la subiect, după cum știm din romanele sale, scrise fiecare cu o tehnică diferită. Dar aici el folosește voit un fel de a scrie de prost gust, îngîmfat, pus pe ceartă, și totodată o pastișă satanică, un rechizitoriu social și un studiu clinic. Ceea ce ne interesează este însă problema de fond care dovedește o extremă inteligență, chiar dacă este viciată, după cum se pare, de unele chestiuni preliminare.

O primă lipsă ne pare a fi aceea de a fi identificat „frumosul" cu imaginarul, *esteticul* cu *estetismul*. Fără nici o îndoială că există între aceste două atitudini o legătură, asupra căreia nu vom insista aici[151], dar nicidecum o identitate. Dimpotrivă, este evident că ceva deosebește echilibrul frumosului, oricît de schimbător ar fi el, de estetismul vieții ca formă, ca gest, ca imagine, vis, evadare din real; și aceasta, chiar dacă respectiva evadare se produce uneori căutînd un alt echilibru, un alt fel de frumos. Frumosul nu este o dimensiune gnoseologică (o intenționalitate) ca imagi-

narul. Chiar exemplul ales de Sartre, lumea imaginară a lui Genet, obscenă, stupidă și răzbunătoare, încearcă tocmai să demonstreze că frumosul *estetistic*, pe scurt imaginarul, nu este în mod necesar frumosul estetic. Frumosul nu este imaginarul. Frumosul este realul. Mirarea, încîntarea pe care o provoacă ține tocmai de faptul că el poate exista, că este real. Că în cele din urmă, frumosul se poate transforma uneori în imaginar și că atunci provoacă o ruptură cu realul și o suferință (nostalgia, *Sehnsucht*-ul romantic), dar aceasta e o altă problemă.

Însă greșeala cea mai gravă este identificarea primejdioasă a *estetului* cu *artistul*. Nu că pentru Sartre orice estet este un artist în acțiune, ci unul virtual. Estetul, acest capricios încăpățînat, este într-adevăr pentru el un poet pasiv, un „poet poetizat“ care își suportă propriile sale poeme sau fantezii. Într-un asemenea caz, fiecare temperament care, din cauza unui resentiment secret se izolează de viața activă, de ființă, și se refugiază în viața imaginară, în aparențe, ar fi predestinat poeziei; istoriile imaginare, cinematograful mental, visările, ar fi de aceeași natură ca poemele. Există foarte multe motive să credem și contrariul, anume că acestea n-ar fi decît o nepăsare, o detașare. Desigur, lumea imaginației are o oarecare eficacitate asupra lumii artistice, dar are și asupra lumii practice, aceea a bancherilor, a constructorilor sau a diplomaților. Și, așa cum ea conduce adesea la *Krach,* îi duce pe artiști la *Kitsch.*

La drept vorbind și Sartre își dă seama foarte bine că există o detașare profundă și chiar o inversare în trecerea de la atitudinea *estetului* la aceea a *artistului,* dar el este îndemnat să interpreteze aceasta ca pe o conversiune facilă. Și aceasta, se pare, ca urmare a unei greșeli inițiale (din punctul de vedere al unei critici a judecății estetice) care constă în a fi ales ca bază a păcatului imaginativ frumosul-oribil, acela al estetului romantico-masochist; ceea ce nu este decît un caz empiric, al unui anumit estet. În acest caz jocurile sînt făcute: trecerea de la *estet* la *artist* va fi

trecerea de la masochism la sadism, o inversare care este o conversiune ușoară. Chiar ținînd seama de acest sofism, felul în care el explică trecerea de la unul la altul oferă totuși un interes special.

Cum îl explică Sartre?

Printr-o schimbare de atitudine: de la pasiv la activ, printr-o inversare între victimă și călău. Omul imaginarului, estetul sau poetul virtual, este pasiv, adică o victimă a lumii, a naturii, a societății și a familiei: el este torturat de toate acestea. Este un suferind de persecuție (ne gîndim la Tasso), un schizofrenic (Poe, Baudelaire) sau un paranoic (Lautréamont). Aceste exemple n-au fost alese de Sartre, dar ar fi putut fi. Efectiv, nevroza artistului este un fapt stabilit și putem să o afirmăm ca o condiție a activității artistice (să ne amintim de analizele lui Jaspers, privind pe Swedenborg, Van Gogh și Hölderlin), fără a cădea prin aceasta în naivitatea pozitivismului din ultimul secol care, fără îndoială, văzuse ceva just, însă foarte puțin și într-un spirit fățarnic. Dar, subiectul visător, estetul după Sartre, devine artist cînd din pasiv devine activ și cînd din visător devine autor, *din poet poetizat, versificator*[152]. Vom avea în acest caz răzbunarea victimei asupra călăilor săi. Secretul artei stă în caracterul său răzbunător: opera de artă este o capcană, un dispozitiv pentru a captura publicul „aproapele nostru“ (ne gîndim la prefața din *„Fleurs du Mal“*, „către cititor... fratele meu“), pentru a-l prinde în jocul propriilor sale fantezii. În timp ce devine artist, estetul se transformă din masochist în sadic. Suferind din cauza imaginației sale, el ajunge să se servească de ea, pune stăpînire pe libertatea cititorului, îl hipnotizează, îl încîntă și îl robește. Se înțelege că uneori cititorul șovăie și rezistă, ceea ce confirmă teza precedentă.

Să nu uităm că întreaga gîndire a lui Sartre este întemeiată pe problema „pentru sine“-lui (conștiința) bazată ea însăși pe dialectica „sine“-lui și a „celuilalt“, care se formulează ca o antiteză și o colaborare a călăului cu victima sa, — precum și pe complicațiile sale. Orice fenomenologie a dra-

gostei și a urii intră în această dialectică[153]. Putem spune același lucru despre opera literară. Poetul este la obîrșie un om care trăiește intens din imaginație pentru a se depărta de realitate, pentru că el este victima unui mediu și se închide în lumea lui fantastică. El intră astfel într-o formă de viață pasivă, negativă, care este răul. Problema artei este pentru Sartre problema modificării acestei vieți imaginative pe care el o numește estetică (în realitate estetism) și care se produce prin transformarea victimei în călău. În timp ce înainte artistul era victima societății, în momentul în care devine artist și își impune visurile sale, el se transformă în călăul acestei societăți, se răzbună pe ea și o torturează (și societatea, în felul masochiștilor, simte bucuria de a se lăsa torturată). El obligă societatea burgheză să intre în deformația tablourilor sale, în ororile romanelor sale, în istovirea poeziei sale. În felul acesta iată că programul suprarealismului a fost realizat și revoluția socială a făcut și ea un pas înainte. Capcana cu care autorul prinde pe burghez, aproapele său, sînt poemele sale, tablourile sale, muzica sa. El îl constrînge să imagineze, îl contaminează cu otrava sa. Și chiar în momentul în care a molipsit publicul, el însuși devine sănătos, superior, normal. Ușurat de aceste instincte vindicative, devine activ și pozitiv. Răul său se transformă în bine, în schimb a infectat întreaga societate. Este a nu știu cîta ediție, dar nouă și stranie, a catharsisului luat în răspăr (poetul este acela care se purifică, nu publicul).

Există în acest mod de a vedea ceva fals dar și mult adevăr. Ceea ce e fals e spus repede. Sartre a subordonat estetica sa unei tentative de etică a *Neantului*, a negației. Din rău — care este pasivitate, renunțare, înfrîngere, gest, vis și ca atare, frumosul — el vrea să scoată o dialectică amețitoare, care constă în voința răului, în alegerea pasivității și în contradicțiile sale, într-un curînt în estetismul pragmatic și de asemenea, un martiriu al răului, care este suferința voită precum și, în fine, o conversiune a răului în bine. Nu

insistăm asupra acestei dialectici discutabile, care tinde să supraevalueze momentul imaginar al estetului. Nu al estetului naturalist sau spontan, cum am putea spune, ci al estetului pragmatic sau sofistic; o pasivitate care nu este simțită, ci una pe care vrem să o suportăm. În acest caz, *poetul poetizat* este un „poet al poeziei", adică un estet critic sau de rea credință; el trișează, nu suferă o lume imaginară ci îndură (în plină luciditate sau în semiobscuritatea relei credințe), propria voință de a suferi, propriul său masochism. Problema estetică se pune atunci în mod primejdios ca problemă a acelei forme deosebite a imaginarului care este totodată activă și pasivă. Cu toate acestea, un poet poetizat, un estet al estetismului, un imaginativ critic, va cădea într-o serie de contradicții, derivate toate din imposibilitatea sofistică a unui proiect pozitiv al negativului. Nu ne putem menține mult timp în această situație mizerabilă a estetului pragmatic (formal), asemănător lui Mallarmé. Și iată că Sartre crede că depășește această dificultate trecînd de la considerația formală la considerația materială cu alte cuvinte, plasîndu-se pe un plan net psihologic. Subiectul imaginativ, estetul, va putea atinge fondul negativității numai datorită unei negații *materiale:* crima, mîrșăvia, trădarea; adică nu atitudinea imaginativă, ci un *conținut* particular și empiric al acestei atitudini imaginative, al înclinației spre frumos, spre rău.

Aici este cheia. De aici provine inteligența și sofismul lui Sartre. Inteligența. Trecînd peste teza elementară a *Imaginarului* (1940), care considera arta ca o simplă evocare de imagini sau, mai bine spus, care se interesa fenomenologic de artă numai sub acest aspect, el a înțeles că problema artei nu putea fi dedusă din problema *formală* a imaginarului, din aptitudinea pentru forma de viață imaginară. Imaginarul simplu nu este încă artă. Sofismul. El a ales atunci un *conținut* imaginativ special, un imaginar *materialmente* determinat în formă specială: numai astfel poate demonstra că scoate artistul din estet, poetul versificator din poetul poetizat și arta din imaginație. Neantizarea

estetului va fi formală, cea a artistului va fi și formală și materială. Mai ales materială.

Este un imaginar care distruge pur și simplu libertatea altuia: o proiecție pozitivă a negativului. Ceea ce prevalează la *Genet* este tocmai acest sofism, provocat de năzuința de a obține dintr-o dată o Estetică și o Etică a neantului.

Problema generală este astfel compromisă. Problema estetului care devine artist se restrînge la cazul material specific al unui anumit artist, al *poetului blestemat*, conceput ca bufonul care suferă, comediantul-martir.

Numai cu acest preț se resoarbe artistul în estet, arta în imaginație, așa cum a vrut Sartre să demonstreze. Ceea ce contează în fond, în acest caz, nu este poetul artist, ci poetul poetizat, estetul bizar. Artistul nu adaugă poeziei decît tehnica, am putea spune „tehnica externă" croceeană, extrinsecația, înțeleasă de această dată ca un instrument agresiv special. Și Abbagnano, în cele cîteva pagini pe care le-a consacrat artei, considera tehnica drept exercițiu al unei obligații de comunicare, un act practic care se adaugă la actul de cunoaștere. În cazul lui Sartre, această obligație de comunicare, devine mult mai dialectică și mai subtilă: a comunica înseamnă a acționa, a ataca, a intra în ciclul ură-dragoste, în cel al legăturii cu altul, realizînd în felul acesta o izbăvire de singurătate și pasivitate. Conceptele sînt asemănătoare și amîndouă ni se pare că trebuie respinse. Ele sfarmă încă odată ciclul dialectic al artei în două momente extrinseci și, în fond, convenționale: ideația și comunicarea, inspirația și tehnica, conținutul și forma.

Acesta este înțelesul deosebirii dintre „poetul poetizat care suferă poeziile sale" și „versificatorul care le face" (p. 315). În acest caz orice imaginație este deja poezie și Sartre o spune lămurit: „visuri și minciuni, superstiții: poezie..." (p. 398). Doar aici zace greșeala. Această „poezie-poetizată" nu există. În altă parte și în altă nomenclatură, înainte de a fi apărut cartea lui Sartre, am combătut acest concept în mod hotărît, ca fiind de-

pășit și convențional[154]. Acum, această idee reapare sub o formă nouă, îndrăzneață și fascinantă. De fapt însă, abuzivă. Imaginarul nu este poezia nici arta ca virtualitate; el nu produce și nu pregătește arta, căci masochismul, ca atare, nu se poate transforma în sadism vindicativ (cum să facem să sufere pe altul ceea ce noi înșine n-am suferit cu adevărat, dar de care ne-am bucurat noi înșine?).

Imaginarul nu este contestarea ființei, realului, din punctul de vedere al *conținutului*, cum pretinde el, ci numai *formal*. Într-adevăr, Sartre a trebuit să caute *un anumit* conținut imaginar pentru a distruge realul. Cu alte cuvinte, imaginarul ca atare nu este asasinatul ordinii prozei, ci numai — însuși Sartre o spune foarte bine — boala, lepra prozei (p. 466); este ordinea însăși a prozei îndreptată spre dimensiunea irealului. Imaginarul în stare să distrugă realul nu se obține decît printr-un procedeu artistic. Adevăratul „asasinat", ceea ce am numi noi *distrucția psihologică*, se produce numai în domeniul „poeziei versificate", al artei. Într-un cuvînt, imaginativul nu este în mod necesar masochism și dialectica masochism-sadism, dacă vrem s-o denumim astfel, așa cum ne spune autorul, este intrinsecă în mod exclusiv momentului artistic.

Urmările nu sînt de neglijat. Am văzut că în observațiile sumare ale lui Sartre există, după părerea noastră, mult adevăr. Pentru a vorbi pe șleau, din secolul al XVIII, eseiștii cei mai echilibrați nu teoretizaseră ei oare sub diferite formule (Dubos, Burke, Parini) arta ca tendință, nu spre frumos ci spre *sublim*, iar sublimul ca „neplăcere", deși fermecător, totuși chin, spaimă? Sartre urmează aceeași linie, vede de asemenea, că acest rezultat necesită un examen de conținut nu numai de formă. Dar apoi el atribuie „imaginarului" această negație, acest asasinat sau această distrucție psihologică în timp ce imaginarul, dimpotrivă, e numai o atitudine formală, un masochism al formei și ca atare universal, masochismul de a te

bucura de vidul realităţii, renunţarea la viaţă, neantul. Ca atare, imaginarul ar fi, după vocabularul lui Sartre, frumos, dar nu încă sublim. Şi, deoarece Sartre face din imaginar originea artei şi ştie că arta este într-adevăr antipsihologică, neplăcere, sublim, iată-l constrîns să atribuie imaginarului, estetismului, acelaşi caracter crud, masochist care este tocmai specificul artei. El alege atunci numai conţinuturi de viaţă imaginativă anormală, nevropată, morbidă, o psihologie care este antipsihologie, făcută din absurdităţi, din labirinturi şi din contradicţii, o psihologie a *falsului* şi a *imposibilului*, aceea a estetului blestemat care încearcă să construiască dialectic.

Numai această imaginaţie va putea îndeplini funcţiile de anticipare a artei. Arta la rîndul ei se va restrînge la un caz special, nou şi la modă, acel al poetului blestemat. Iată de ce critica judecăţii estetice se transformă într-o analiză a unui caz psihopatologic particular[155].

Nouă ni se pare, dimpotrivă, că, dacă poetul este asasin, masochist, blestemat şi martir etc., nu este ca om imaginativ ci tocmai ca „versificator". Dante şi Petrarca, sau Edgar Poe n-au ucis în imaginaţie femeile în şi din timpul vieţii lor, în mod masochist, ci s-au bucurat grozav de moartea lor pe care au cîntat-o, numai după ce ele au dispărut, adică în domeniul amintirii şi al artei şi nu în acela al imaginaţiei şi al psihologiei. Arta lor se servea de real nu de imaginaţie. Tot aşa ca Villon şi Dostoievski cu spînzurătorile lor. Neantizarea realului se face nu prin opera omului imaginativ, ci prin aceea a artistului, în momentul activ al artei, al versificaţiei. Această neantizare se produce ca o neutralizare *formală* a realului, care este astfel ucis, sterilizat. Într-adevăr Villon sau Dostoievski au renunţat să tragă consecinţele practice din condamnarea lor la moarte care era pe punctul de a fi tradusă în fapt. La fel şi Dante cu exilul său. O astfel de neantizare se petrece ca alegerea unui *conţinut* negativ, incompatibil cu înclinaţiile psihologice. Transferată la rîndul său în psihologie, în lumea imaginară, o asemenea me-

todă ajunge firesc la un imaginar care se contestă pe sine însuşi, la un imaginar inversat, la o frustraţie imaginativă. Dar frustraţia se produce numai prin artă. Cititorii galanţi ai lui *Orlando furioso* n-ar fi fost deloc îndemnaţi de imaginaţia lor să o arunce pe Angelica în braţele unui soldăţoi şi nici în cele ale unui cavaler: gustul antieroic nu se născuse încă, cu toată moda eglogilor. Acest gust s-a născut în domeniul artistic ca o frustraţie nemărturisită. Psihologia spontană a lui Ariosto nu era diferită de aceea a curtezanilor îndrăgostiţi. Numai că în momentul în care devenea artist, el putea fi vindicativ faţă de sine însuşi (de unde şi ironia sa), frustrînd propria sa psihologie odată cu aceea a cititorilor săi. O psihologie ipotetică, făcută din frustrări spontane, din eşecuri căutate, ar fi lipsită de şocul privaţiunii (cum se produce la isterici). Numai în artă avem o negativitate materială, prin antiteză cu conţinuturile imaginaţiei. Cu alte cuvinte, imaginarul devine negativ numai în momentul în care el devine artă, cuvînt, scriitură. Un imaginar negativ, adică o psihologie negativă, din punctul de vedere al conţinutului, nu există. Sartre o ştia foarte bine, el care ajungea să-l caute în chiţibuşuri şi labirinturi dialectice (pp. 161, 198, 327 etc.) care sînt în adevăr artă sau gîndire, dar nu psihologie. În fapt toate tentativele sale pentru a *construi* o fenomenologie a imaginarului, a poeziei poetizate, sînt numai *reconstrucţii* şi treceri din lumea bine stabilită a artei în aceea ipotetică a unei biografii. Într-un cuvînt, dacă ne însuşim conceptul de „negativ" în sensul dialectic şi plin de semnificaţie în care-l ia Sartre, putem spune că psihologia imaginarului este o dimensiune negativă a pozitivului; arta este o dimensiune pozitivă a negativului. Ceea ce înseamnă mai mult decît o săritură între cele două aspecte, este o inversiune. Dar inversiunea nu este produsul unui *deus ex machina*, a unei alegeri esenţiale, a unui act de libertate, care ar schimba numai semnul conţinuturilor: conţinuturile însele sînt diferite. Pozitiv şi negativ sînt noţiuni nu numai formale (realul sau imaginarul) ci materiale,

făcute din diferite conţinuturi (psihologice şi antipsihologice, iluzii şi frustraţii etc.). Iată de ce este inutil să căutăm la estet, la imaginativ, secretul poetului, al realizatorului.

Cu toate acestea Sartre aici l-a căutat: să vedem ce înseamnă aceasta atît din punct de vedere estetic cît şi din punct de vedere moral (dat fiind că estetica lui Sartre este criptografia unei etici).

§ 143. – ARTA CA MISTIFICARE

O altă problemă ni se prezintă acum. Care este pozitivitatea momentului artistic? Este problema a ceea ce am definit ca valori sau mituri. Ele au devenit aici capcanele imaginaţiei în care cade prins cititorul. Este momentul în care *martirul* devine *sfînt*, adică în care *estetul* devine *artist*.

„Am văzut că pentru el sfinţenia figurează momentul în care distrucţia se transformă în construcţie, în care zero se identifică cu plenitudinea, în care misterul imposibilei nulităţi revelează pe acela al substanţei ineluctabile“ (p. 469). Acest stil ca al lui Bossuet te face să scrîşneşti din dinţi, dar este evident intenţionat. Stilul este mistificator, dar şi mitul este înţeles aici ca o mistificare. Artistul „a captat libertatea celui drept şi l-a silit să dea o aparenţă de existenţă falsului ca parazit al adevărului, imposibilului ca fiind dincolo de orice posibilitate. . .“ (ibid.). Revenim astfel la punctul de vedere formal. Aici, mitul este falsul, *imposibilul* făcut capabil să capteze convingerea cititorului, după cum altă dată o făcea verosimilul, posibilul, cuviinciosul. În momentul în care, din simplu estet el devine artist, autorul îşi păcăleşte publicul în sensul că ajunge a-l face să simtă, nu ceea ce simte el, ci nişte sentimente pe care el nu le-a încercat niciodată. Este dezvoltarea paradoxului lui Diderot. Poetul construieşte pur şi simplu o capcană în care să cadă cititorul sau, dacă vrem, un fel de incantaţie. Vedem astfel cum se prăbuşesc toate presupunerile experienţelor imaginative sau estetizante. La ce serveşte oare aceasta? Cel

mult ca un exerciţiu preliminar făcut de poet, ca o experienţă psihologică şi nicidecum ca să precizeze un moment al procesului artistic. Această neputinţă pare să confirme obiecţiunile şi tezele noastre.

În adevăr, artistul poate construi o cabală la rece. Intrăm în domeniul modern al poeziei-vrăjitorie. Observaţi cum se împlineşte ciclul. Cît de departe sîntem de acel „si vis flere. . .“ al lui Horaţiu. Sîntem la extremitatea opusă a *mimesis*-ului clasic. Sîntem deopotrivă la opusul expresiei romantice[156] şi astfel al *intuiţiei* idealiste. Dar şi mai departe încă de *paradoxul comediantului* al lui Diderot şi dincolo de bunele sentimente din care ies poemele proaste ale lui Flaubert. Poezia-alchimie-magie a lui Poe şi Mallarmé, este de asemenea depăşită, iar declaraţia lui Valéry o găsim explicată prin: „versurile mele au înţelesul care li se acordă“. Pentru Sartre, în adevăr, ceea ce simte poetul este una, iar ceea ce simte publicul este alta (fapt indiscutabil). Versurile sînt făcute pentru cititor nu pentru autor. În ceea ce priveşte neprevăzutul, mirarea, revolta, elanurile care fac încîntarea sau sublimul poeziei, artistului care le vede de la început ca pe nişte trucuri, ele nu-i fac plăcere, şi le ignorează. Încă un pas şi iată concluzia: autorul poate într-adevăr să exhibeze viziuni pe care nu le vede, să provoace sentimente pe care el nu le cunoaşte. „Autorul încarcă cuvintele cu o emoţie pe care nu o simte“ (p. 477), „. . . artistul nu are intuiţia a ceea ce creează“ (p. 595), „el comunică sentimente pe care nu le cunoaşte“ (p. 511).

Şi totuşi, acest paradox trebuie pus în cîntarul adevărurilor lui Sartre. Şi aceasta nu numai în sensul că sentimentele artei nu sînt intime autorului şi că el le precizează numai comunicîndu-le; dar şi în alt sens care rezultă din consecinţele acestui principiu: 1) chiar dacă blufează, poetul nu trişează. În măsura în care versificatorul depăşeşte imaginativul, el dezminte pe estet. Sadicul îl face să dispară pe masochist, comediantul îl face

să dispară pe martir. 2) Acest mod de a vedea se aplică unei anumite arte moderne, și ea dă o explicație mai puțin searbădă decît cea obișnuită. Noi știm că o estetică este totdeauna „situațională", istorică, și că, dacă este valabilă pentru fenomenul artistic în general ,este totodată legată de un gust episodic, de o experiență determinată. În acest caz, conceptele expuse corespund, cel puțin în parte, practicii poetice a lui Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont etc. și poate chiar celor mai discutabile aspecte ale acestora: acelea prin care artiștii nu văd efectiv obiectul pe care îl comunică și deci nu-l comunică, nu produc în cititor o viziune ci numai un presentiment, o aspirație spre viziune. Poetul și cititorul devin atunci complici ai unui exercițiu comun de mistificare. Amîndoi se referă la un patos pe care nu-l simt, nu-l comunică și nu-l înregistrează, dar pe care și unul și altul îl întrevăd ca posibil. Poezia devine atunci, nu emoție, ci posibilitate, presentimentul acestei emoții care nu este dovedită și care este deci necunoscută, o necunoscută aluzivă. Se naște astfel, după cum știm, un gen de poezie a poeziei, *thril*-ul așteptării poeziei. Acest frison al presentimentului este ceva gratuit care reduce imaginea artistică la o imagine psihologică nelămurită; este contrariul acelei fermități necesare, care constituie naturalitatea artei. Este știut că în acest gen de artă nici critica nu are priză: ea însăși devine gratuită, subiectivă, aluzivă și prin urmare foarte ușor convențională. O aluzie a unui critic va deschide calea unei serii de aluzii asemănătoare. Se creează astfel drumuri critice, pe cît de gratuite pe atît de forțate, ca în povestea oilor lui Panurge, primul cititor este cel care le-a hotărît.

Iată de ce, foarte adesea artistul modern place, mai ales pentru că el permite cititorului să-și dezlănțuie imaginația în spirale evocatoare. Cuvîntul nu face să apară cititorului imagini, înclinări spre anumite dispoziții, ci îi lasă complet libertatea să-și evoce gîndurile și imaginile proprii. Și ce altceva evocă el, dacă nu rămășițe din revelații anterioare, din stări subiective sau din convenții

obișnuite. Conceptul evocator al artei se întemeiază pe o presupunere aristocratică și platoniciană care impresionează neplăcut în arta modernă: aceea că există în fiecare cititor de versuri, precum odinioară în fiecare membru al curților de dragoste, în orice „cor gentile" un patrimoniu comun de imagini, de emoții, de idei, la care este de ajuns să se facă aluzie, numai aluzie, deoarece ele se tem de aer și lumină. Această concepție se bazează desigur pe un fapt cert: acela că invenția poetului este o nouă combinație de materiale culturale, condiționate istoric și social, specifice unui cerc privilegiat. Dar acest fapt face să se neglijeze sensul imperativ, precis și puternic al invenției artistice. Arta nu este o evocare, ci o producție de imagini.

Totuși, încă odată inteligența lui Sartre a sesizat un adevăr. Meritul său este de a fi recunoscut fără ocolișuri faptul că poezia omului modern este acel exercițiu mistificator în care el s-a silit să găsească baza etică și procesul dialectic. Poate s-a limitat prea mult la un aspect simplu, acel al mistificării poetului atunci cînd autorul și cititorul se păcălesc reciproc. În acest sens, cititorul contemporan va spune: Aceasta e poezia adevărată pentru mine, nu vreau alta. Autor și cititor vor să se întîlnească într-o zonă magnetică nelămurită, într-un domeniu de forțe la a căror cercetare cred ei că pot renunța. Nici autorul, nici cititorul nu știu ce evocă căci „evocatul" este contrariu cunoscutului. Și care este înțelesul silit care se dă în mod obișnuit acestui fenomen astăzi? Poate că acest proces artistic, rar și privilegiat, despăgubește oamenii (firește, numai pe cîțiva aleși) de acea dimensiune magică, superstițioasă, hipnotică, pe care au pierdut-o. Mistificarea merită deci să fie îndeplinită ca un rit. Pentru cine știe să le citească bine, paginile lui Sartre aruncă o lumină nouă asupra acestui rit onctuos[157]. El a căutat un motiv mai picant (acceptabil sau nu) în practicarea poeziei recente. Din nefericire a reușit numai pe jumătate.

Arta, după el, nu este o magie ci o psihologie, așa cum o concepeau anticii. Nu un ritual mistic, domeniu al inconștientului, ci o tehnică psihică, un

mijloc gîndit de izbăvire. Cel puţin pentru autor; autorul se salvează, publicul se condamnă. Nu e vorba de o operaţie cu caracter religios, ci de una libertină.

El a înfăţişat arta ca terapeutică a unei boli, boala imaginarului (noi am numit-o *estetism*). Dar el nu se mărgineşte să-i definească aspectul formal, intenţionalitatea distrugătoare; îi fixează şi conţinutul material, un conţinut specific, obligatoriu, tot aşa de distrugător ca şi forma. De ce? Pentru a putea scoate de aici negaţia negaţiei, adică un concept de artă înzestrat cu *pozitivitate* formală (arta este acţiune, producţie, reuşită) şi totuşi *negativ* din punct de vedere material, aşa cum ne arată experienţa. Genet ştia ce face. Totuşi această recurgere la o psihologie materialmente negativă pentru a deduce din ea pozitivitatea artei, nu era obligatorie. Dacă reflectăm asupra paginilor lui Sartre (ca şi asupra poemelor lui Genet) putem deduce o cu totul altă soluţie. Pe scurt, aptitudinea irealizantă, imaginaţia estetului, este negativă din punct de vedere formal, dar este pozitivă din punct de vedere material (conţinutul unei evadări închipuite fiind totdeauna satisfăcător, pozitiv). Din contră, arta este negativă din punct de vedere material (mereu distrugerea unei psihologii comune)[158] şi pozitivă din punct de vedere formal (o instaurare, un succes). Sartre a vrut să facă să prevaleze un raport de derivare în locul celui de inversiune, între estetic şi artistic, între imaginar şi poezie: a vrut să deducă pe acesta din acela, în timp ce antipsihologia, „distrucţia psihologică“ pe care arta ne-o oferă totdeauna prin căutarea sa de straniu, de neauzit, de tulburător, nu decurge în mod necesar dintr-o înclinaţie către imaginar. Teza lui Sartre, din contra, ne pare a se fi născut din încrucişarea dintre două noţiuni nietzscheene celebre: conceptul artistic al „dionisiacului“ şi cel sociologic al „resentimentului“. Originalitatea sa constă în a fi unit aceste două concepte pînă acum separate, şi a le fi folosit pentru a explica raportul fenomenologic autor-cititor, *poet*-public. Un raport care este con-

trariul celui pe care l-am văzut mai sus, între scriitor şi cititor, între *literat* şi public. Nu generozitatea autorului acţionează asupra cititorului, ci ura sa secretă, resentimentul său. Poetul nu vrea să producă o convingere eliberatoare ci o sugestie, un efect de subjugare. Oamenilor le place să fie vrăjiţi.

Se pune astfel o problemă: aceea dacă resentimentul poetului faţă de societate se naşte din resentimentul mai adînc faţă de real, dintr-o înclinaţie distructivă a imaginarului? Sociologia artistului se reduce ea astfel la psihologia sa?

Acesta ar părea să fie, la prima vedere, cazul cu Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud (dar şi pentru ei arta nu se naşte din închipuire ci din meditaţia asupra închipuirii: este de ajuns să ne amintim de *Une saison en enfer*). Sau poate dimpotrivă? Acesta ar putea fi cazul lui Genet, şi un asemenea răspuns ar fi cel preferat de un marxist. Ceea ce Sartre consideră ca profund şi originar, psihologia imaginarului, ar avea ca rezultat o suprastructură întîmplătoare. Pe scurt, estetica lui Sartre, gînditor filomarxist, este compromisă tocmai de ideologia marxistă. Sartre vrea să salveze ambele situaţii: condiţionarea socială şi alegerea existenţială, ura şi evadarea poetului.

Plecînd de la o filosofie a libertăţii, el se găseşte astăzi la o răspîntie între psihologie şi sociologie şi caută o combinare a lor. Aceasta pune şi o problemă de metodă, şi noi ştim cît sînt de amatori astăzi savanţii de asemenea probleme. Metoda la care aderă filosoful Sartre, este evident o metodă descriptivă, fenomenologică. Printr-o astfel de metodă, pînă în prezent obiectul estetic a fost privit mai ales din punctul de vedere al spectatorului; să amintim cazul lui N. Hartmann, al lui M. Dufrenne etc. Aceasta nu este absolut necesar şi au existat scriitori care au căutat să schiţeze şi o analiză fenomenologică a operaţiei artistului ca procedeu de stilizare (mărturisim că este şi cazul nostru); cu toate acestea, trebuie să luăm act de faptul că Sartre îşi conduce analizele

aproape numai din punctul de vedere al autorului și că ele renunță în același timp la un procedeu strict fenomenologic. El nu caută „intenționalitatea" artistului ci intențiile sale, nu recurge la o descriere eidetică ci la una existențială, nu una generală ci una particulară.

E adevărat că în cele din urmă, toate acestea reușesc să ne ofere exemple vii de situații umane în care psihanaliza echivalează cu o „reducere eidetică"; a se vedea portretele lui Baudelaire, Genet, Flaubert etc., care ne revelează dispoziții tipice asemănătoare celor pe care ni le oferea cercetarea unui M. Scheler sau unui M. Weber. Totuși aceasta se realizează în afară de orice „époché" existențială. Sartre alege mai curînd procedeul descrierii istorice, al cercetării biografice, ceea ce ne-ar putea face să credem că nu e posibil să vorbești despre artist și munca sa din punct de vedere fenomenologic. Dar ar fi greșit să se creadă așa. Aceasta demonstrează numai că Sartre se interesează mai mult de modele istorice de situații umane, sau mai degrabă de prototipuri ideale foarte semnificative din punct de vedere moral, decît de analiza procesului de creație a operei de artă. În artist el caută *homo patiens*, mai mult decît *homo faber*. În consecință, deoarece se dezinteresează de rezultatul activității artistice și de procesul respectiv, el renunță și la mijlocul destul de facil și tradițional de a zugrăvi sufletul artistului, acela pe care îl deduce din opera sa.

Care este procedeul obișnuit pentru a ajunge la reconstrucția genetică a operei de artă? Aproape totdeauna aceasta se face printr-un procedeu inductiv foarte simplu, care ascunde un fel de paralogism. Emoția resimțită de cititor este transferată în autor. În felul acesta efectul se transformă în cauză. Putem cita ca formulă a acestei concepții cuvintele unui exponent foarte remarcabil al esteticii filologice și semantice contemporane, A. Pagliaro: „Nu este alt mijloc de a înțelege creația artistică decît acela de a transfera pe plan genetic factorii care operează în noi cînd sîntem în legătură cu o capodoperă realizată, în momentul în

care acesta devine propriul nostru ritm vital. Nimic nu este mai legitim decît faptul de a transfera modul nostru de a înțelege opera de artă în procesul de geneză a operei însăși. Este aproape singurul mijloc legitim"[159]. Dar dilatarea teoretizată mai sus nu mai este posibilă dacă acceptăm concepția artei-vrăjitorie. Arta nu mai este mărturie a autorului, din momentul în care autorul mistifică publicul cu bună știință. Iată de ce Sartre folosește o altă metodă. Interpretarea pe care o dă el psihologiei lui Baudelaire nu o scoate din poemele sale, nici pe aceea a lui Genet din povestirile sale, nici pe aceea a lui Tintoretto din tablourile sale. El se servește mai ales de documente biografice, de date psihologice și sociologice. Nu este vorba, totuși, de întoarcerea la o metodă veche, pe care am putea să o considerăm depășită, aceea a analizei pozitiviste. El se servește de date documentare numai pentru a constitui un model psihologic; se apropie de pozitivism numai întrucît noțiunea pozitivistă de *tip* se apropie de aceea fenomenologică de *idee*. Față de concepția pozitivistă, care reduce opera la autorul ei, ca și față de cea idealistă care reduce autorul la opera sa, concepția lui Sartre constituie un progres; ea constituie o sporire a puterii critice. Împingînd la limită paradoxul lui Diderot, artistul se detașează de opera lui; astfel principala problemă estetică se modifică: nu mai este aceea a legăturii dintre autor și operă, ci dintre autor și public.

Din nefericire J.-P. Sartre pune problema într-un mod special, care nu o rezolvă în întregime. Metoda sa care este un amestec curios, aproape o hibridizare de pozitivism (psihanaliză, biografie, sociologie...) și de fenomenologie (tipologie existențială) reușește să clarifice, pe de o parte, condiționarea artistului, iar pe de alta, alegerea sa profundă, libertatea sa originară. Factorul „public", „cititor", „spectator", se resoarbe astfel în acel al unui simplu partener, adversar sau victimă a autorului, în loc de a fi înfățișat ca un element al acelei sinteze sau tranzacții între operă și cititor, fără de care nu există obiect estetic. Un

astfel de raport autor-public, încalcă și neglijează realitatea operei de artă[160]. O anumită legătură tradițională fiind tăiată, aceea dintre autor și obiectul estetic. De aceea Sartre simte nevoia de a stabili una nouă: legătura dintre autor și spectator. Dar el desconsideră tocmai analiza singurului mijlocitor care îi leagă: opera de artă.

Astfel, analiza literaturii și a poeziei a fost întreprinsă de J.-P. Sartre aproape numai în ceea ce privește scriitorul, artistul. Celălalt aspect, publicul, a rămas în umbră, și, atît timp cît ambele părți nu vor fi lămurite, problema artei nu va fi rezolvată. Dacă arta este produsul unei aversiuni față de real și de societate, la ce mai servește ea publicului? „Visuri, minciuni, superstiții: poezie..." Și apoi? O problemă învechită astăzi; aceeași problemă la care ne chinuim să răspundem încă din sec. IV î.e.n. și din sec. XVI și XVII. Se va spune poate, că e o „problemă rău pusă". Firește, cel mai cuminte lucru ar fi să nu punem niciodată prea multe probleme. Totuși, acum este vorba de problema cea mai arzătoare.

Am pătruns astfel în inima problemei celei mai acute a artei moderne, pe care tratamentul academic o nesocotește: problema nu a comportării în creație a artistului, ci a comportării sale cu spectatorul. O problemă pe care cei vechi, oamenii Renașterii și romanticii au cunoscut-o bine. Problema mitului, a imaginației poetice, adică a unei lumi a revelației cum propune Heidegger, devine la Sartre problemă inversă, aceea a subiectivității, a mistificării, a funcției răzbunătoare a artei. Nihilismul denunțat de Nietzsche, „umanismul" respins de Heidegger sînt acceptate aici și duse la extrem cu o lipsă de prejudecăți necunoscută pînă acum. Astfel putem schița o nouă problematică a artei.

Problematică a artei și totodată problematică a moralei. Am văzut într-adevăr că noțiunea de *literat* coincidea cu conceptele de socialitate, de libertate și de colaborare cu cititorul, de *angajare politică*. Noțiunea de *artist* (poet versificator) este dimpotrivă aceea a unui individualist în conflict

cu aproapele său și coincide cu conceptele de mistificare, de aversiune și de înșelătorie, de *angajare psihanalitică*. (Momentul estetului: evadarea imaginativă, frumosul, răul se află între cele două noțiuni). Sîntem în fața a două atitudini morale. O *morală pozitivă:* a eliberării de egoism, a privilegiului, a spaimei și a spiritului de conservare; o căutare a libertății noastre în libertatea altuia. O *morală negativă:* aceea care, pornind dialectic, dintr-un moment de negație formală (internaționalitatea irealizantă), o depășește pentru a cădea însă într-o negativitate materială (a conținuturilor). Arta este în acest caz eliberare de sine, dar prin robirea altuia; nu este colaborare ci călcarea obligației; nu este adevăr ci mistificare. Care poate fi alegerea lui Sartre? Fără nici o îndoială că aceea a unui politician platonic. Arta este condamnată sau subordonată; este experiența intimistă a individului înstrăinat; resentimentul *omului revoltat* care cel mult anticipează și prepară experiența omului social, a revoluționarului. Literatura *primează* asupra poeziei. Poezia este o condiție a conștiinței nefericite. Revenim în sfera neautenticului. Marx îl absoarbe pe Nietzsche și îl face uitat.

Totul pare simplu aceluia care ar fi mers în această direcție. Dar nu e simplu pentru Sartre care este *antrenat* în acest sens, și tot așa de adevărat este că el n-a îndrăznit să facă în mod explicit o alegere. Să nu uităm că el își spune marxist astăzi (a se vedea *Problèmes de méthode*), dar el se trage din Kant mai mult decît din Hegel, ca un marxist din Internaționala a II-a. El n-a făcut o alegere în domeniul estetic, ceea ce înseamnă că n-a tras concluzii pe planul moral. Fără îndoială, hotărîrea sa s-a precizat în timp ce scriem aceste rînduri. Poezie sau literatură? Etică individuală sau etică socială?

Putem spune oare că această legătură estetico-etico-politică este un nod prea încurcat și că trebuie redus la un nod estetic mai simplu? Ar fi însă ca și cînd am desface un nod și am face altul mai simplu dar mai strîns. Căci aici zace adevă-

rata problemă actuală, aceea pe care o trăiesc artiştii şi publicul. O putem exprima printr-o alternativă: Heidegger-Sartre.

A numi esenţa lucrurilor şi pe zei, este aceasta esenţa artei? Sau trebuie să provocăm o sugestie, o încîntare, şi să captivăm libertatea cititorului? Este aceasta o descoperire a autenticului sau o mistificare? Să spunem că este şi una şi alta? Dar cum? Nu întîmplător a scris Hölderlin: „Poezia este cea mai nevinovată şi mai primejdioasă lucrare".

NOTE
la capitolul XVI

[1] Cităm pe cei mai remarcabili: E. Paci: *Arte, esistenza e forme dello spirito*, în „Studi filosofici", 1940, Nr. 4; L. Stefanini, *Arte e Critica*, Milano-Mesina, 1943; C. Fabro, *Ontologia nell ultimo Heidegger*, în „Giornale critico della filosofia italiana", 1952, Nr. 3; P. Chiodi, *L'ultimo Heidegger*, Torino, 1952; *L'estetica di Heidegger*, în „Questioni", iulie — sept. 1957; E. Oberti, *L'estetica nel'pensiero di Heidegger*, Milano, 1955; O. Borrello, *L'estetica dell' esistenzialismo*, Mesina, 1956. În franceză pot fi consultate studiile foarte explicite ale lui A. De Waelhens, *La philosophie de M. Heidegger*, Louvain, 1942 (1955) şi *Chemins et impasses de l'ontologie heideggerienne. A propos de Holzwege*, Louvain—Paris, 1953. În spaniolă: E. Frutos, *La vinculación metafísica del problema estético en Heidegger*, în „Revista de Ideas Estéticas, 1948, pp. 335—342; F. Soler Grimma, *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*, Bogota, 1953; R. Bosch, *La estética de H.*, în „Revista de Filosofia", Madrid, 1954, Nr. 2. În germană: K. Bauch, *Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie*, în culegerea: „M. Heideggers Einfluss auf die Wissenschaften", Berna, Franke Verlag, 1949; E. Buddeberg, *Heidegger und die Dichtung: Hölderlin, Rilke*, în „Deutsche Viertel. Schr. f. Litt. Wiss. u. Geistesgeschichte", 1952, Nr. 3, şi Stuttgart, Metzler, 1953; J. Pfeffer, *Zu Heideggers Deutung der Dichtung*, în „Der Deutschunterricht", 1952, Nr. 2; B. Allemann, *Hölderlin u. Heidegger*, Zürich-Freiburg i.B., 1954 (de acelaşi autor, a se vedea: *Ironie u. Dichtung*, Pfullingen, 1956; *Über das Dichterische*, Pfullingen, 1957)); W. Gruber, *Vom Wesen des Kunstwerkes nach M. Heidegger*, Graz, 1956; K. O. Apel, *Die Beiden Phasen der Phänomenologie in ihrer Auswirkung auf das philosophische Vorverständniss von Sprache und Dichtung in der Gegenwart*, în „Jahrbuch für Aesth. u. Allgem. Kunstwissenschaft", v. III, 1955—1957, Stuttgart, pp. 54—76; H. Jäger, *Heidegger and the Work of art*, în Journal of. Aesth.". XVII, 1958, pp. 58—71.

[2] Traducere de C. Antoni în „Studi germanici", Florenţa, 1937, Nr. 1. Această conferinţă a fost tradusă şi în franceză de H. Corbin: ea este o continuare a traducerii *Qu'est-ce que la méthaphysique?*, edit. Gallimard, 1937.

[3] *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt, edit. Klostermann, 1944, 1951², cuprinde: *Hölderlin u. das Wesen der Dichtung;* 1936; *Wie wenn am Feiertage...*, 1939; *Heimkunst*, 1943; *Andeken*, 1943.

[4] *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935—1936), în *Holzwege*, Frankfurt, edit. Klostermann, 1950. Există o traducere spaniolă de Francisco Soler Grimma, edit. Universidad Nac. de Colombia, Bogota, 1953, cu un eseu introductiv. Traducerea italiană din *Holzwege* este anunţată de Editorii Bocca, Milano.

[5] *Vorträge und Aufsätze, Pfullingen*, edit. G. Neske, 1954; cuprinde: *Das Ding*, 1951; *Bauen, Wohnen, Denken*, 1952; *Dichterisch wohnet der Mensch*, 1954; *Die Frage nach Technik*, 1954; Unele lucrări restrînse care interesează direct sau indirect problema estetică rămîn încă negrupate: *Der Feldweg*, în „Wort und Wahrheit", 1950, Nr. 5, Frankfurt 1953; *Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit M. H. von E. Steiger*, Zürich, 1951; *Georg Trakl, Eine Erörterung seines Gedichtes*, în „Merkur", 1953, Nr. 3; *Aus der Erfahrung des Denkens*, Pfullingen, 1954; Din *Vorträge u. Aufsätze* există o traducere franceză îngrijită de A. Préau, Paris, Gallimard, 1958.

[6] A se vedea *Brief über den Humanismus*, în *Platons Lehre von der Wahrheit*, Berna, edit. A. Franke, 1947.

[7] *Op. cit.*, pag. 59. A se vedea şi *Sein und Zeit*, § 34.

[8] *Holzwege*, p. 44.

[9] Cf. *Was ist Metaphysik*, Einleitung (1951), p. 14 (trad. A. Carlini, edit. La Nuova Italia, Florenţa, 1953, p. 74; trad. franc., edit. Fontaines, Paris, de J. Rovan).

[10] *Op. cit.*, p. 15, trad. ital., p. 76. Cf. *Sein u. Zeit*, 1927, p. 42.

[11] Cu privire la această dif. a se vedea P. Chiodi, *L'ultimo Heidegger*, edit. Taylor, Torino, 1952, pp. 11—13. Cu privire la ultimele etape ale cugetării lui M. Heidegger a se vedea şi A. Guzzoni, *Recenti sviluppi del pensiero di H.*, în „Il Pensiero", vol. II, nr. 1, Milano, 1957; *Il „movimento" della differenza ontologica in Heidegger*, ibid., vol. III, 1958, Nr. 2; L. Lugarini, *La questione heideggeriana del superamento ontologico*, ibid.

[12] Cf. De Waehlens, *Chemins et impasses de l'ontologie de Heidegger*, Desclée, Paris, 1953.

[13] Trad. it., A. Carlini, edit. Bocca, Milano, 1952; trad. franc. De Vaehlens et Biemel, Louvain — Paris, 1948.

[14] *Vom Wesen der W.*, 1943, edit. cit. § VI, p. 19; trad. ital., edit. cit., 1954, pp. 41—42. Despre dialectica lui Heidegger a se vedea lucrarea noastră: *Le strutture del transcendentale*, Milano, 1950, cap. VI, VII.

[15] *Ibid.*, p. 41.

[16] *Holzwege*, 1950, p. 330.

[17] Cf. P. Chiodi, *op. cit.*, p. 19.

[18] *Was ist Metaphysik?* Einleitung, 1949 (edit. A. Franke, Berna), p. 11; trad. ital., p. 70; cf. pp. 83, 84, 85.

[19] *Vom Wesen der Wahrheit,* Frankfurt am M., Klostermann, 1949, § VI, p. 19; trad. ital. A. Carlini, Milano, Bocca, 1952, pp. 41—42.

[20] Cf. „Nachwort", 1949, din *Was ist Metaphysik?* edit. cit., p. 41, trad. ital. cit., p. 46.

[21] *Vom Wesen der W.*, § VI, p. 20 (trad. ital. p. 43).

[22] *Op. cit.*, V, p. 18 (p. 37).

[23] „Einleitung", cit., pp. 17—18, trad. cit., p. 81; cf. *Identität und Differenz,* Pfullingen, Neske, 1957.

[24] *Vom Wesen d. W.*, VII.

[25] Vezi G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, cap. VI, VII.

[26] Tocmai de aceea, deosebirii făcute de J. P. Sartre între existențialismul religios și existențialismul laic (cf. *L'existentialisme est un humanisme)* el îi opunea pe aceea dintre subiectivism și obiectivism, existențialism și ontologie (*Brief über Humanismus,* 1946) optînd pentru cel de al doilea termen și refuzînd chiar să fie considerat existențialist.

[27] Așa pare la prima vedere definiția lui Heidegger: „Sie (die Dichter) lassen im Anblick des Sichtbaren das Sein (die Idea) erscheinen", *Erläuterungen,* p. 127. Dar am văzut ce lămuriri amănunțite a dat Heidegger *Erscheinung*-ului și deci „acestei laturi misterioase și nerevelate" din care am cunoscut mai înainte unele aluzii făcute de Hegel (a se vedea supra cap. XV, § 127). Principiul artei este acum cel al adevărului însuși: o revelație care cere o stare de nonrevelație *(Unverborgenheit)* ca o primă condiție.

[28] „Die schönheit ist die Anwesenheit des Seins. Das ist das Wahre des Seinden" (ibid.).

[29] *Zu einem vers von Mörike,* Zürich, 1951.

[30] Cuvîntul *lucere* nu înseamnă deci un fel sensibil de a străluci, faptul de a străluci pur și simplu, și el nu micșorează „importanța metafizică a prezenței ființei" în comparație cu *videri,* ba din contra: noi nu sîntem de acord în această privință cu analiza, totuși pertinentă, a lui E. Oberti (*L'estetica nel pensiero di Heidegger,* Milano, 1955, pp. 68—70).

[31] Albertus Magnus citat în E. De Bruyne, *Etudes d'esthetique médiévale,* 1945, vol. III, p. 180.

[32] A se vedea *Ursprung des Kunstwerkes,* 1935—1936, din *Holzwege,* 1950, p. 64 și passim.

[33] A se vedea Heidegger, *Die Frage nach der Technik,* din culegerea „Die Künste im technischen Zeitalter", München, 1956.

[34] *Was ist Metaphysik?* trad. ital., p. 56.

[35] A se vedea W. Biemel, *Le concept du monde chez Heidegger,* Louvain-Paris, 1950, p. 177, în care deplînge această lipsă de precizie.

[36] *Erläuterungen,* pp. 55 și urm.

[37] A se vedea eseul *Wozu Dichter?* în *Holzwege.*

[38] Și viceversa: „În gîndire caracterul poetic este încă ascuns..." scrie Heidegger în aforismele poetice cuprinse în *Aus der Erfahrung des Denkens* (Verlag G. Neske, Pfullingen, 1954). „...A cînta și a gîndi sînt cele două tulpini ale poetizării...".

[39] *Wozu Dichter?* (*Holzwege,* p. 252).

[40] Este conceptul de „poezie a poeziei" expus de F. Schlegel, Fragmente din *Athenaeum,* fr. 328 (a se vedea trad. ital., de V. Santoli Florența, 1937).

[41] *Ursprung des Kunstwerkes,* în *Holzwege,* p. 34.

[42] *Ibid.*, pp. 50—53.

[43] *Ibid.*, p. 52.

[44] Din punct de vedere subiectiv, „umanist", P. Valéry scria: „de o jumătate de secol, la fiecare cinci ani s-a găsit cîte o nouă soluție la problema șocului".

[45] *Was ist Metaphysik?* Einleitung (trad. ital., p. 111).

[46] Despre Hamann a se vedea V. Verra, *Hamann e l'incontro di tempo, poesia, filosofia,* în „Filosofia", 1954, Nr. 4, acum în *Dopo Kant,* Torino, edit. Filosofia, 1957.

[47] A se vedea C. Fabro, *Ontologia dell'arte nell'ultimo Heidegger,* în „Giorn. critic. della fil. ital.", 1952, Nr. 3, p. 353. Amintim și definiția lui Hegel: „arta are ca menire să exprime în felul ei... spiritul unui popor" (*Aesthetik,* trad. franc. edit. Aubier, 1957, vol. II, sect. III, cap. 3), (Cf. trad. rom. *Prelegeri de Estetică,* cit.).

[48] *Brief über Humanismus,* edit. cit., p. 24.

[49] Citat în *Hölderlin u. das Wesen der Dichtung.*

[50] A se vedea totuși J. Wahl, *La pensée de H. et la poésie de Hölderlin* (Cursurile de la Sorbona, Centrul de documentare universitară, Paris, 1951—1952), împotriva unor interpretări ale lui Hölderlin făcute de Heidegger cu privire la numeroasele interpretări critice ale poeziei lui Hölderlin, a se vedea A. Pellegrini, *Hölderlin, Storia della critica,* Florența, Sansoni, 1956.

[51] *Heimkunst* (1943), în *Erläuterungen* etc., Berlin, 1951—1952, p. 23.

[52] În *Holzwege,* 1950. Privind interpretarea heideggeriană a lui Rilke, a se vedea G. Marcel, *Rilke et la philosophie de l'existence,* în „La Table Ronde", Nr. 2, ianuarie 1952.

[53] Cf. N. Abbagnano, *Tra linguaggio e realtà...,* în „Epoca", 8 noiembrie 1952. A se vedea: *Possibilità e realtà,* edit. Taylor, 1957.

[54] Asupra noțiunii heideggeriene a „mitului" care se extinde pînă la a coincide cu „sacrul", a se vedea W. Bröcker. *Dialektik, Positivismus, Mythologie,* Frankfurt am M., 1958; cf. G. Guzzoni, în „Il Pensiero", 1959, Nr. 3. A se vedea și E. Grassi, *Mito e arte,* în „Rivista di filosofia", 1956, pp. 140—164; *Kunst und Mythos,* Hamburg, edit. Rowohlt, 1957; A. Guzzo, *Gli dei del mito greco,* Filosofia, 1959, Nr. 3.

[55] Înclinarea spre mistificare a fost foarte vie și la Goethe; Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Goethe sociale, o*

l'utopia conservatrice, în „La Rassegna d'Italia", 1949, nr. 11—12, pp. 1182—1204.

[56] În special *Philosophy of composition*, 1864: Eseurile de estetică ale lui Poe sînt traduse în italiană de E. Chinol, *Tre saggi di poesia*, Padova, 1946, cu o Introducere și de L. Berti, în culegerea *Marginalia*, edit. Mondadori, Milano, 1949. A se vedea în această privință: M. Alberton, *Origines of Poe's critical Theory*, Iowa City, 1925; B. Croce, *Intorno ai saggi di Poe sulla poesia*, în „Letture di poeti etc.", 1947. Despre viața, opera și gîndirea lui E. A. Poe, a se vedea: C. Mauclair, *Le génie d'E. Poe*, Paris, 1925; A. H. Quinn, *E. A. Poe, a critical Biography*, New York, 1941; G. Baldini, *E. A. Poe, studi*, edit. Marcelliana, Brescia, 1947; N. B. Fagin, *The histrionical Mr. Poe*, Baltimore, 1949; T. H. Chivers, *Life of Poe*, New York, 1952; Ph. Lindsay, *E. A. Poe*, edit. Rizzoli, Milano, 1956; E. H. Davidson, *Poe, a Critical Study*, Cambridge, U.S.A., 1957. Despre E. A. Poe și literatura franceză: Seylaz, *E. A. Poe et les premiers symoblistes français*, Lausanne, 1923; C. P. Cambiaire, *The influence of E. A. Poe in France*, 1927; L. Lemonnier, *E. Poe et la critique française de 1841 à 1875*, Paris, 1930; *E. Poe et les poètes français*, Paris, 1932; T. S. Eliot, *E. Poe et la France*, 1948.

[57] Cf. Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, edit. Hazan, 1929; *Curiosités esthétiques*, edit. Aubry, 1946; *Studi di estetica*, de G. Macchia, edit. Sansoni, 1948. Despre ideile lui Baudelaire: G. Macchia, *Baudelaire critico*, Sansoni, 1939; G. Polverini, *L'estetica di Ch. Baudelaire*, Laterza, 1943; G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della melancolia*, E.S.I., 1946; A. Ferran, *op. cit.*; B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*; J. M. Roc Franqueza, *Ideas críticas y estéticas de Baudelaire*, în „Rev. Univ. de Oviedo", 1949, Nr. 59—60, pp. 5—36.

[58] Asupra gîndirii lui Mallarmé, lucrările cit. la § 126.

[59] În legătură cu acest ultim argument sînt remarcabile paginile lui J.-P. Sartre din *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?*

[60] În această privință Cf. J. Gengoux, *Le symbolisme mystique chez Rimbaud*, în „La profondeur et le rythme", edit. Arthaud, Cahiers du Collège philosophique, Paris, 1948; R. Klein, *Pensée, confessions, fictions: à propos de la Saison en Enfer de Rimbaud*, în „Archivio di filosofia: Le diaristiche filosofiche", Roma, 1959. Din punct de vedere psihiatric, a se vedea H. Aubin, *Les cas Rimbaud*, „Evolution psychiatr.", II, 1955, pp. 329—347.

[61] *Ursprung des Kunstwerkes*, în *Holzwege*, p. 66.

[62] Publicată în „Bulletin de la Société française de philosophie", octombrie—decembrie 1937, p. 193.

[63] Despre caracterul kantian al acestei diviziuni în trei părți a se vedea G. Morpurgo-Tagliabue, *Le strutture del trascendentale*, Milano, edit. Bocca, 1950, cap. V, pp. 159—215. L. Stefanini vorbește de asemenea, de un „Kierkegaard kantianizat" à propos de Jaspers. (*Arte e critica*, Milano, 1943, pp. 84—94). Despre gnoseologia lui J. a se

vedea și G. Masi, *La ricerca della verità in K. Jaspers*, edit. Zuffi, Bolonia, 1953.

[64] *Cf. Existenzphilosophie*, Berlin, 1938; trad. ital., Milano, 1940, pp. 113—115; Cf. *Philosophie*, Berlin, 1932, III, p. 235.

[65] *Vernunft und Existenz*, Gröningen, 1935, p. 96, tradus de asemenea în italiană, Milano, 1942.

[66] Primul volum din *Philosophische Logik*, Stuttgart, 1947.

[67] J. Wahl face o aluzie la această pace intelectuală în fața problemelor tragice ale existenței (*Le problème du choix* etc., în „Revue de M. et de M.", 1935, p. 443). Asupra gîndirii lui K. Jaspers, în general, a se vedea L. Pareyson, *La filosofia dell'esistenza e K. Jaspers*, edit. Loffredo, Neapole, 1940; *Studi sull'esistenzialismo*, edit. Sansoni, 1950; *Esistenza e persona*, edit. Taylor, Torino, 1950; M. Dufrenne et P. Ricoeur, *K. Jaspers et la philosophie de l'existence*, Paris, edit. du Seuil, 1947; G. Morpurgo-Tagliabue, *Le strutture del trascendentale*, Milano, 1950; E. Paci, *Ancora sull'esistenzialismo*, edit. RAI, 1956. Despre estetică: F. J. Pfeiffer, *Zur Deutung der Kunst bei K. Jaspers*, în culegerea *K. Jaspers* de P. A. Schilpp, Stuttgart, 1957; L. Stefanini, *Op. cit.*; O Borrello, *op. cit.*; de asemenea, *L'estetica* de K. Jaspers, în „Rivista di Filosofia", 1958, Nr. 3; A. Caracciolo, *Il concetto del tragico di K. Jaspers*, în „Rivista di Estetica", mai—august 1957 (de același, *K. J. nella critica piu recente*, în „Paideja", ianuarie—februarie 1956, pp. 26—33. Aceste articole sînt acum adunate în volumul *Studi Jasperieni*, edit. Marzorati, 1959). Cf. și J. P. Hodin, *Modern Art and the Philosopher: a Conversation with K. Jaspers*, în „Quadrum", III, 1957, pp. 5—14.

[68] Operele principale ale lui J. sînt: *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, 1919 (trad. ital. edit. Astrolabio, Roma, 1950); *Philosophie: I, Philosophische Weltorientierung; II Existenzerhellung; III, Metaphysik*, Berlin, 1932; *Vernunft und Existenz*, Gröningen, 1935 (trad. ital. și Introducerea de E. Paci, Milano, 1942); *Existenzphilosophie*, Berlin, 1938 (trad. ital. Milano, 1940); *Von der Wahrheit*, München, 1948.

[69] *Philosophie*, III, pp. 71—83.

[70] *Op. cit.*, III, pp. 83—102.

[71] *Op. cit.*, III, pp. 102—116, traduse în culegerea italiană: *La mia filosofia*, Torino, 1946, pp. 230—252.

[72] *Op. cit.*, III, pp. 116—127.

[73] *Philosophie*, III, pp. 168 și urm. A se vedea și G. Gusdorf, *Mythe et Metaphysique*, Paris, 1953. „Cifrurile" lui Jaspers sînt o noțiune destul de aproape de noțiunea psihanalistă a „arhetipurilor" lui C. G. Jung, imagini provenite din eternele disponibilități psihice ale omului. A se vedea mai ales: C. G. Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, în „Eranos Jahrbuch", II, 1934, Zürich, pp. 173—229; *Zur Psychologie des Geistes*, ibid., XIII, 1945; *Über Psychologie des Unbewussten*, Zürich, 1943. A se vedea, traduse în italienește: *Il problema dell'in-*

conscio nella psicologia moderna, edit. Einaudi, 1942[2]; 1948 (în franceză, *L'homme et la découverte de son âme*, Geneva, 1946); *Psicologia e religione*, edit. Comunità, 1948. Pentru o aplicare a conceptelor lui Jung la psihologia popoarelor, a se vedea: C. G. Jung și K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. Einaudi, 1948; K. Kerényi, *Miti e misteri*, Einaudi, 1950; *La mitologia dei Greci*, Astrolabio, 1951 (în franceză, edit. Payot, 1952); *Interpretazione e origine nelle scienze della religione e della mitologia*, în „Archivio di Filosofia", Studi de filos. della religione, Roma, 1955. A se vedea cf. H. Read, *The tenth Muse, Essays in Criticism*, Londra, 1957. În această privință este, de asemenea, foarte interesantă lucrarea lui Kerényi: *Romandichtung und Mythologie, Ein Briefwechsel mit Th. Mann*, Zürich, 1940.

74 *Op. cit.*, III, p. 192.

75 În adevăr, o interpretare filosofică și etnografică foarte recentă a mitologiei de la originile sale cele mai îndepărtate, ajunge, de asemenea, la dualități asemănătoare: întîlnirea a două principii antagoniste. A se vedea: K. Kerényi, *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Bologna, 1940; *Miti e misteri*, Torino, 1950; U. Pestallozza, *Religione mediterranea*, Milano, 1951; M. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, Milano, 1946; *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino 1955.

76 În opera sa din tinerețe *Psychologie der Weltanschauungen* (1919), Jaspers își schițase deja atitudinea estetică într-un fel destul de apropiat de cel al lui Kierkegaard, ca „sentiment al eliberării și plenitudinii iresponsabile", ca atitudine de singurătate și de izolare a omului, v. trad. ital., edit. Astrolabio, Roma, pp. 85 și urm.

77 *Philosophie*, III, p. 286.

78 *Op. cit.*, III, p. 192.

79 Publicată și într-un mic volum aparte: *Über das Tragische*, Piper Verlag, München, 1952; trad. it., edit. Sagittario, 1959.

80 A se vedea A. Caracciolo, *Il concetto del tragico in K. Jaspers*, în „Rivista di Estetica", 1957, Nr. 2.

81 *Strindberg u. Van Gogh, Vergleichende Pathographie*, Berna, 1922, 2 edit. 1949; trad. franc., Editions du Minuit, Paris, 1953, cu prefața lui M. Blanchot.

82 Cf. K. Jaspers, *Filosofia e psicopatologia*, edit. Bocca, 1952; *De la psychothérapie*, Paris, edit. PUF, 1956. O concepție asemănătoare cu funcția stării schizoide la artist se află și în referirea la opera lui Cézanne, la Merleau-Ponty (*Le doute de Cézanne*, „Fontaine", Nr. 47, decembrie 1945, acum în *Sens et non-sens*).

83 *Op. cit.*, pp. 197—199.

84 Dimpotrivă, nu cunoaștem vederi estetice care să se poată numi originale în operele existențialiștilor teiști din grupul *Philosophie de l'esprit* (G. Marcel, L. Lavelle, R. Le Senne). Firește există în scrierile lor unele aluzii teoretice la această problemă, dar nici o observație angajată și originală. A se vedea în această privință: P. Ricoeur, *G. Marcel et K. Jaspers*, Paris, 1948; Y. Chenu, *Le théâtre de G. Marcel et sa signification métaphysique*, Paris, Aubier, 1948; L. Stefanini, *Estetica dell'esistenzialismo*, 1951, publicată din nou în apendicele la „*Esistenzialismo ateo ed esist. teistico*, Padova, Cedani, 1952; M. Perigord, *Art et métaphysique chez Lavelle*, în „Revue d'Esth.", 1955, Nr. 1; *La démarche esthétique selon R. Le Senne*, în „Revue d'Esthétique", 1959, Nr. 1.

85 El însuși a avut ocazia să se declare „crocean într-o oarecare măsură". A se vedea *La liricità dell'arte in B. Croce*, în *B. Croce* de F. Flora, Milano, 1953, p. 151. Opera lui L. Stefanini este foarte bogată. Operele principale privind arta: *Problemi attuali d'arte*, Padova, 1939; *Arte e critica*, Milano, 1942, în care găsim un examen al cîtorva probleme principale de estetică contemporană; *Metafisica dell'arte e altri saggi*, Padova, 1948; *Tratato di estetica*, vol. I, Brescia, 1955. Patru eseuri (*Metafisica dell'arte, Met. della forma, Met. della verità, Met. della persona*) au fost traduse în franceză sub titlul de *Itinéraires metaphysiques*, prin grija lui J. Chaix-Ruy (Aubier, Paris, 1952). Fascicola Nr. 2 (1956) din „Rivista di Estetica" cuprinde o bibliografie completă a lui L. Stefanini. Se mai găsesc aici o serie de articole comemorative: a se vedea în special L. Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di L. Stefanini*, pp. 29—41, și A. Caracciolo, *L'umanesimo religioso e il pensiero estetico di L. Stefanini*; cf. și V. Stella, *Idealismo e spiritualismo nell'estetica della parola assoluta*, în „Rassegna di Filosofia", 1957, Nr. 2. Citām și culegerea *Scritti in onore di L. S.*, edit. Liviana, Padova, 1959, cu mai multe articole care tratează despre estetică.

86 L. Stefanini, *Relazione introduttiva al VII Congresso di studi filosofici cristiani* (Estetica), Gallarate, 1951; Atti, Padova, 1952, p. 42.

87 A se vedea și C. Mazzantini, *Linee fondamentali di una estetica tomista*, în „Studium", 1929; *La verità nella parola*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma-Florența, 1949; *La mia prospettiva estetica*, în culegerea omonimă, edit. Marcelliana, Brescia, 1953. Despre estetica tomistă, în „Studium", 1929.

88 Despre artă în funcție de frumos și asupra efectului său moral, a se vedea și N. Petruzzellis, *Filosofia dell'arte*, 1944 (1952). De același, a se vedea *Estetica dell'idealismo*, 1922.

89 L. Pareyson a fost elevul lui M. Guzzo, care anunța și publicarea viitoare a unei lucrări de estetică. Pînă atunci M. Guzzo nu abordase decît întîmplător acest subiect. Cu toate acestea lui i se datoresc aprofundările conceptului de *intuiție*, foarte subtile și pertinente, care sînt și primele aplicații ale metodei fenomenologice făcute în Italia. A se vedea *Sic vos non vobis*, 1940, cap. VI; *La filosofia e l'esperienza*, 1941, cap. V. Un alt eseu remarcabil din acești ani este *Aíon e Crónos nell'arte e nella vita spirituale*, apărut în „La vita dello spirito", Milano, 1942.

Mai înainte publicase articole de critică literară și culturală, culese parțial în *Studi d'arte religiosa*, edit. Bocca,

Milano, 1932 şi apoi în *Scritti critici e studi d'arte religiosa*, edit. Filosofia, Torino, 1959 (din ele lipsesc cîteva mai vechi, de ex. *Hegel e la pittura*, publicată în „La Cultura", 1224—1225, pp. 345 şi urm.). Amintim şi un articol din „Archivio di storia della filosofia" în 1937: *Espressione e bello di natura.* A. Guzzo s-a consacrat şi studiilor de estetică în două reprize: în 1950—1951, cu o serie de scrieri apărute în revista „Filosofia" pe care a întemeiat-o şi a condus-o la Torino din 1950, anume: *Genio e entusiasmo*, 1950, pp. 73—84; *Il concetto di arte*, 1951, pp. 3—30; *Contemplatività e contemplabilità*, 1951, pp. 369—374; şi cu o relatare la congresul de studii filosofice creştine, Gallarate, 1951 (v. *Actes*, edit. Liviana, Padova, 1952, pp. 211—222); în sfîrşit, foarte recent cu mai multe articole tratînd problema semantică: *Significare e dire*, „Filosofia", 1957, Nr. 2; *Predicazione e denominazione*, ibid., 1957, Nr. 3; *Arte e Scienza*, ibid., 1917, Nr. 4; *Parola, frase discorso*, ibid., 1958, Nr. 1; *Lingue e linguaggi*, ibid., 1958, Nr. 2; *Notificazione e espressione*, ibid., 1958, Nr. 3; *Favella e favola*, ibid., 1958, Nr. 4. Din aceste ultime analize, foarte folositoare pentru competenţi, a apărut prima parte a unei lucrări sistematice asupra artei, care are ca titlu: *Il parlare*, Torino, edit. „Filosofia", 1958. Autorul respinge orice opoziţie abstractă, orice antiteză seacă între ceea ce este practic şi ceea ce este teoretic, între conţinut şi formă, între general şi particular, între limbajul apreciativ şi limbajul denotativ; el atacă fiecare problemă cu o metodă fenomenologică foarte subtilă şi cu un înţeles concret al naturii dialectice al deosebirilor privind diferitele aspecte ale realului. El a insuflat discipolilor săi acest sens. Se aşteaptă cu mult interes terminarea operei sale estetice, *L'arte*, anunţată ca apropiată, care va constitui al patrulea volum dintr-o serie de studii sistematice asupra *omului.* Cele trei volume deja apărute sînt: *L'io e la ragione*, 1947, *La moralità*, 1950, *La scienza*, 1955. A se vedea şi în franceză *La philosophie de demain*, cu prefaţă de R. Le Senne, edit. Aubier, Paris, 1953. Cf. broşura *Augusto Guzzo*, de A. Plebe, M. F. Sciacca, L. Pareyson, V. Mathieu, E. Arlandi, apărută în colecţia „Filosofi d'oggi", edit. „Filosofia".

90 Principale sînt: *Arte e personna*, în „Rivista di filosofia", 1946, Nr. 1—2; *Sui fondamenti dell'Estetica*, în Atti del VII Convegno di Studi filosofici cristiani, Padova, 1952; *Struttura della formatività*, Atti del XVI Congresso nazionale di filosofia, Milano, 1953; *Il concetto di interpretazioni dell'estetica crociana*, în „Riv. di filosofia", 1953, Nr. 3; *Esemplarità dell'opera d'arte*, ibid., 1954, Nr. 4; *L'arte nella vita spirituale*, ibid., 1955, Nr. 1; *L'interpretazione dell'opera d'arte*, 1956, Nr. 3; *La materia dell'arte*, 1957, Nr. 2; *Critica e lettura*, ibid.; *Prime poesie goethiane sull'arte*, 1957, Nr. 3; *Metrica e poesia*, 1958, Nr. 1; *Forma, organismo, astrazione*, 1958, Nr. 2; *Considerazione sul contenuto dell'arte*, 1958, Nr. 3. A se vedea şi *Contemplation du beau et production des formes*, în „Revue internat.

de philosophie", 1955. Despre P. cf. V. Stella în „Giornale di Metafisica", 1957, pp. 74—100.

91 *La filosofia dell'esistenza e K. Jaspers*, Neapole, 1940; *Studi sull'esistenzialismo*, Florenţa, 1943, 1950; *Esistenza e persona*, Torino, 1950; *Fichte*, Torino, 1950; *L'estetica dell'idealismo tedesco*, I, Torino, 1950.

92 Este tocmai principiul poeticii ca plăcere a înţelegerii, a „re-cunoaşterii" teoretizat de Aristotel, *Poetica*, 1448 b. 5—20.

93 A se vedea cap. V, § 13. „Opera se face singură, şi totuşi artistul o face".

94 E. Gilson, *Peinture el réalité*, edit. Vrin, 1958. A se vedea analiza foarte subtilă şi congenială pe care L. Pareyson a făcut-o în articolul său *Forma, organismo, astrazione*, în „Rivista di Estetica", 1958, Nr. 2. E. Gilson se ocupase de unele texte literare din punct de vedere erudit în operele: *Les idées et les lettres*, edit. Vrin, 1955²; *L'Ecole de Muses*, ibid., 1951; *Dante et la philosophie*, ibid., 1953².

95 O lucrare foarte recentă a lui E. Gilson, *L'oeuvre d'art et le jugement critique*, ocazionată de Simposionul de Estetică de la Veneţia, la 19 sept. 1958, în urma Congresului internaţional de Filosofie, confirmă că este vorba de o concepţie estetică a artei, adică arta redusă la *pulchritudo vaga*. „Frumos este ceea ce place priceperii". (*Relations*, p. 12), după cum pentru Sf. Toma: „pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet" şi această plăcere este aceea a jocului kantian al facultăţilor, o „adaptare mutuală (a obiectului la puterea cunoaşterii) atît de fericită că obiectul oferă cunoaşterii ocazia de a exersa un act perfect"; „privirea percepe cu desfătare un obiect proporţionat întocmai cu actul său" (pp. 12, 15). Întreg obiectivismul naturalist al acestei concepţii se reduce astfel la un formalism subiectiv.

96 *VII-e Congrès des Etudes philos. chrétiennes*, Gallarate, 1951; F. Battaglia, *Estetica, idealistica ed estetica spiritualistica*, cit., pp. 135—172, republicat în „Arte e moralità", Bologna, 1952, pp. 1—62.

97 De F. Battaglia a se vedea şi *Moralità dell'arte*, Bologna, 1952; *Estetismo*, în „Revista brasileira de Filosofia", vol. III, 1953, pp. 5—20, în „Eresie del secolo", Assisi, 1952, pp. 210—242; *Forme naturalistiche e forme estetiche*, în „Convivium", 1954, pp. 513—530; *Forme chiuse e forme aperte. La classificazione delle arti*, ibid., 1955, pp. 4—15. Cf. broşura *Felice Battaglia* de G. Marchiello, în editura „Filosofia", Torino.

98 L. Pareyson, *op. cit.*, p. 132.

99 A se vedea R. Le Senne, *Obstacle et valeur*, Paris, Aubier, 1935.

100 R. Le Senne, *Introduction à la philosophie*, PUF, Paris, 1939.

101 A se vedea L. Pirandello, *Saggi*, Verona, 1952. Amintim, de asemenea, că L. Pirandello a introdus primul în literatură şi în teatru problema existenţială a ***altuia*** şi a ***trăirii***

pentru altul, aproape cu 20 de ani înaintea lui Sartre, deşi într-un mod mai puţin dialectic.

102 Cf. de ex.: E. Paci, *Esistenza e immagine*, Milano, 1947; C. Diano, *Forma ed Evento*, Veneţia, 1952; *Linee di una fenomenologia dell'arte*, Veneţia, 1956. Aceşti autori sînt apropiaţi unul de existenţialismul „pozitiv", celălalt de ontologismul lui Heidegger.

103 N. Abbagnano, *Esistenzialismo positivo*, 1948, pp. 31—32.

104 *L'arte e il ritorno alla natura*, a fost editată la început în „symposionul", *La vita dello spirito e il problema dell'arte*, 1942, din care luăm citatele. Retipărită în urmă în *Introduzione all'esistenzialismo*, Milano, 1942. Excludem din acest studiu unele pagini din tinereţe pe care autorul evită să le amintească în lucrările sale de maturitate. *Arte, linguaggio, società* a apărut în revista societăţii Europene de Cultură, „Comprendre", Nr. 4, Veneţia, 1951; *Arte e Natura*, în „Galeria", I, Torino, 1953. Ultimele sînt astăzi adunate în volumul *Possibilità e Libertà*, edit. Taylor, Torino, 1957. A se vedea şi *Tra linguaggio e realtà*, în „Epoca", 8 noiembrie 1952. Cf. şi: *Due voci „Bello" e „Estetica"*, în „Rivista di Filosofia", 1957. Despre estetica lui Abbagnano a se vedea: L. Stefanini, *Arte e critica*, 1942; E. Paci, în „Primato", 1 ianuarie 1943, în „Rivista di Filosofia", 1949, Nr. 4; în „Galleria", Torino, 1952, Nr. 2; G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, 1951, pp. 136—150; O. Barrello, *Estetica dell'esistenzialismo*, Mesina, 1956, pp. 15—23 şi passim.

105 *Op. cit.*, p. 27.

106 Cf. *Esist. Positivo*, 1948, pp. 31—32. A se vedea în această privinţă *Il concetto dello stile*, pp. 137 şi urm. Cf. Im. Kant, *Critica puterii de judecată*, § 40, 41, 59, 60.

107 În acest sens „întoarcerea la natură" nu este o descoperire a naturii în maniera preromantică, ci o descoperire a naturii ca materie a artei.

108 N. Abbagnano, *Tra linguaggio e realtà*, 1952, deja citat. Cf. *Arte, linguaggio, società*, 1951, citat.

109 Cf. E. Paci, *Dall'esistenzialismo al realismo*, edit. Taylor, Torino, 1958. A se mai vedea: *Introduzione a „Eupalinos"*, edit. Mondadori, Milano, 1947; *Introd. a Novalis*, IEI, Milano, 1948; *Esistenzialismo e storicismo*, edit. Taylor, Torino, 1951; *La mia prospettiva estetica*, Padova, 1953; *Tempo e relazione*, edit. Taylor, 1954; *L'esistenzialismo*, edit. RAI, Milano, 1953; *Ancora sull'esistenzialismo*, RAI, Milano, 1956; *L'opera di Dostoiewski*, RAI, Milano, 1956. Alte numeroase lucrări de critică literară în *Esistenza e immagine*, Milano, 1947 şi în revista „Aut-Aut" (din 1951). Despre arhitectură a se vedea: *Processo, relazione e arhitettura*, în „Rivista di Estetica", 1956, Nr. 1.

110 A se vedea *Tempo e relazione*, 1954.

111 În acest înţeles ar fi confirmată *impersonalitatea* artei afirmată de Eliot, şi conceptul său de artă ca tradiţie *(Tradition and Talent)*.

112 *Tempo e relazione*, pp. 206—207.

113 A se vedea actele celui de al XVII-lea Congres Naţional de Filosofie, Neapole, 1955, vol. I.

114 Amintim criticele lui G. B. Heyl şi acelea ale lui W. B. Gallie şi B. Lake contra esteticii croceene. A se vedea mai sus, § 73 şi 74.

115 U. Spirito, *op. cit.*, passim.

116 Mendelssohn, *Über die Empfindungen*, 1955.

117 A se vedea U. Spirito, *Dal problematismo all'onnicentrismo*, în „Giornale Critica din filos. it.", 1959, Nr. 1.

118 „Actes" citate, pp. 65 şi 73.

119 Pentru un examen mai amănunţit al tezei metodologice a lui U. Spirito şi al poziţiei lui E. Paci trimitem la comunicarea noastră: *Une equivoque de l'esthétique:* „Actes" citate, II, pp. 266—269.

120 Trebuie să facem abstracţie aici de ceea ce este mai deosebit în „negativul" lui J.-P. Sartre: respingerea oricărei substanţialităţi a lui ego, deci şi a conceptului unui ego transcendental. Pozitivul este realul, fiinţa, în-sinele, totul. Conştiinţa nu apare decît ca negaţie, fragmentarea acestui tot, reducţia sa la finit, adică numai la ceva care vădeşte profilurile, aspectele lucrurilor, obiectele. Aceasta înseamnă, în limbaj fenomenologic, că ea este intenţionalitate. Cu noţiunea de „neant" Sartre a reuşit a face să reiasă caracterul ontologic al intenţionalităţii. Aceasta se reflectă şi în procedeul său artistic. Romanele şi piesele sale conţin şi personaje, nu numai medii, climate, nimburi, simboluri, amintiri, ca atîtea alte opere contemporane. Totuşi, aceste centre de conştiinţă sînt extraordinar de fidele principiului nonsubstanţialităţii şi non-transcendenţei Ego-ului (amintim că articolul *La transcendance de l'Ego*, apărut în revista „Recherches philosophiques" din 1937, a fost izvorul întregii filosofii a lui Sartre). Personajele sale izvorăsc din anumite situaţii speciale: psihologice şi patologice (*Le Mur*), existenţiale şi simbolice (*Les mouches, Huis Clos*), sociale (*La putain respectueuse*), istorice (*Les chemins de la liberté*) legendare (*Le diable et le bon Dieu*) etc. Cu toate acestea personajele nu se descompun niciodată în circumstanţele lor: ele sînt tot atît de obiective ca şi situaţiile. Nu acelaşi lucru s-ar putea spune despre piesele „de situaţie" ca acelea ale lui Pirandello. Şi totuşi, în ambele cazuri este vorba de situaţii care arată o ne-fiinţă, forme de a fi care se topesc în aparenţe. Aceasta dovedeşte înţelesul pozitiv (care coincide cu intenţionalitatea experienţei) al negaţiei sartriene.

121 Cf. R. von Mises, *Kleines Lehrbuch des Positivismus*, 1939 (trad. ital., edit. Longanesi, Milano, 1950).

122 Este vorba într-adevăr atît de o activitate poetică şi politică cît şi de o reflecţie asupra lor. În ceea ce priveşte punctul de vedere politic, de care nu ne ocupăm aici, sînt remarcabile mai ales două eseuri: *Questions de méthode* („Temps Modernes", septembrie şi octombrie 1957) şi *Introduction à une critique de la Raison dialectique* („Voies Nouvelles", iunie—iulie 1958). Cf. F. Fergnani, *Marxismo e*

esistenzialismo nell'ultimo Sartre, „Il Pensiero critico", 1959, Nr. 1; şi Nr. 51 din revista „Aut-Aut" (1959) consacrat lui Sartre.

123 Pentru acest criteriu transcendental al moralei, a se vedea Morpurgo-Tagliabue: *Di una possible dialettica della vita morale*, în „Rivista critica di Storia della filosofia", Milano, 1952, Nr. 3. A se vedea şi §141 următor. Un principiu asemănător se regăseşte şi în conceptul „libertate-posibilitate" sau „posibilitate transcendentală" a lui N. Abbagnano. (Cf. *Possibilità e libertà*, Taylor, 1956, care reia acest concept apărut deja în operele sale precedente).

124 Despre problema expunerii artistice a noţiunilor filosofice, v. R. Campbell, *J.-P. Sartre, une littérature philosophique*, Paris, 1945; C. Cuenot, *Littérature et philosophie chez Sartre*, în „Renaissance", mai 1946; J. Puillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1946; S. de Beauvoir, *Littérature et metaphysique*, în „Les Temps modernes", 1 aprilie 1946; H. Lützeler, *Zwischen Dichtung und Philosophie: Literatur der Gegenwart*, 1949; J. Chaix-Ruy, *Poésie et philosophie*, în „Revue d'Estétique", 1952, pp. 352—375; A. Polin, *Literature and philosophy*, Buffalo, Univ. of Buffalo, Studies, vol. 23, Nr. 2; E. Paci, *Ancora sull'esistenzialismo*, Torino, 1956.

125 Despre problema morală a gîndirii lui Sartre, a se vedea: H. Juin, *Sartre ou la condition humaine*, Bruxelles, 1946; S. de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguité*, Gallimard, 1947; R. Cantoni, Prefaţă la traducerea *Baudelaire*, Milano, 1947; M. Merleau-Ponty, *Un auteur scandaleux*, în „Sens et non-sens", Paris, 1948; F. Jeanson, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, edit. du Myrte, 1948; *Sartre par lui-même*, edit. du Seuil, 1955; A. Stefani, *La libertà esistenziale in J.-P. Sartre*, Milano, 1949. A se vedea în general şi: G. Varet, *L'ontologie de Sartre*, PUF, 1944; R. M. Alberès, *J.-P. Sartre*, Paris, 1953; G. Palumbo, *La filosofia esistenziale di J.-P. Sartre*, Palermo, 1953; P. Di Napoli, *op. cit.*, F. Valentini, *La filosofia francese contemporanea*, edit. Feltrinelli, 1958.

126 J.-P. Sartre, *L'être et le Néant*, 1943, p. III, note. În această privinţă a se vedea o trimitere în *La transcendance de L'Ego*, în „Recherches philosophique", 1936.

127 *Op. cit.*, pp. 720—722.

128 Despre vederile estetice ale lui Sartre de pînă în 1950, a se vedea C. Rau, *J.-P. Sartre's Aesthetic*, în „Journal of. Aesth. etc.", IX, 1950, Nr. 2. Despre Sartre artist a se vedea C. Falconi, *J.-P. Sartre*, edit. Guanda, 1949; E. Paci, *op. cit.*

129 A se vedea *Présentation de Temps Modernes*, 1946, acum în *Situation* II, 1948; de asemenea şi *Qu'est-ce que la littérature?* ibid., cap. I; cf. cap. IV: „pentru noi, a arăta lumea, este a o dezvălui totdeauna în perspectiva unei schimbări posibile, ... a revela cititorului, în fiecare caz concret, puterea sa de a face şi a desface, pe scurt, de a acţiona" (p. 311).

130 Despre teoria „artei pentru artă" a se vedea A. Cassagne, *La liberté de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906; R. Frances Egan, *The genesis of the Theory of Art for Art's sake in Germany and England*, Smith College Studies in Modern Language, II, 1921, Nr. 4; G. Delfel, *L'esthétique de Mallarmé*, Flammarion, 1951; J. Wilcox, *L'art pour l'art en France*, în „Revue d'Esthétique", 1953, Nr. 1; M. Petrucciani, *L'estetica dell'Ermetismo*, Torino, Loescher, 1955.

131 B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari. O curioasă confirmare este adusă de judecata sa negativă asupra lucrării lui Proust, *Recherches:* negativă pentru că reconstrucţia mnemonică din *Recherches* ar fi o biată lanternă magică, o „suită de imagini" şi nu o istorie individuală, tocmai pentru că ea nu îşi are originea „într-o necesitate morală care să caute să lumineze trecutul pentru a arăta acţiunea pe care ar trebui să o îndeplinească în prezent" („Critica", anul XLII, fascic. I—II; *Un caso di storicismo decadentistico*); în care se pare că B. Croce comite abuzul de a judeca o operă de poezie cu criteriile literaturii luată ca istoriografie (examenul unei situaţii în vederea modificării ei).

132 *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) în *Situation* II, 1948, cap. I.

133 *Ibid.*, p. 76.

134 F. Alquié, *op. cit.*, p. 156.

135 *Op. cit.*, p. 110. A se vedea întreg cap. II, *Pourquoi écrire?* Un astfel de paralogism este destul de frecvent. A se vedea la L. Tolstoi: arta este comunicare de sentimente, deci activitate fraternă; ea va avea ca obiect fraternitatea (adică sentimente religioase, ceea ce mai supravieţuieşte din creştinism în timpul nostru). Sau cel puţin ea va exprima sentimente universale. Conţinutul este abstras din formă. A se vedea *Qu'est-ce que l'art?* trad. ital., Milano, 1919, cap. IV, XV, XVIII şi Concluzia.

136 *Op. cit.*, pp. 110, 293.

137 Această misiune este asemănătoare cu aceea pe care L. Troţki o destina elitelor culturale, formate de „tovarăşii de călătorie", însărcinaţi să transforme spiritul burghezilor şi să pregătească o cultură eliberată de orice condiţie de clasă (cf. § 82). Cf. R. Aron, *Remarques sur les rapports entre existentialisme et marxisme*, în culegerea „L'homme, le monde, l'histoire", ed. Arthaud, Paris, 1948; G. Lukács, *Marxisme ou existentialisme?* edit. Nagel, 1948; J. Lecroix, *Marxisme, existentialisme, personnalisme*, Paris, 1950. A existat şi o ceartă între Sartre şi unii oameni de litere, mai ales Camus şi Merleau-Ponty. A se vedea L. Amodio, *Une querelle française*, în „Ragionamenti", I, Nr. 2, 1955. De remarcat, de asemenea, că aspiraţia spre o artă de mase, „spectacol pentru toţi", „convorbire a oricui cu toţi" a lui U. Spirito nu este aceea a lui Sartre şi S. de Beauvoir; a se vedea U. Spirito, *Funzione sociale dell'arte*,

în „Rivista di Estetica", I, 1956, Nr. 1; de același autor, a se vedea în această privință: *La filosofia del comunismo*, edit. Sansoni, Florența, 1948. Comunitatea estetică a lui Spirito n-are un conținut a priori ca aceasta din urmă. Într-un cuvînt, ceea ce îl împiedică pe Sartre de a se insera în marxism tot așa de bine ca în democrație este tocmai inspirația sa kantiană. Un marxist kantian va fi totdeauna un „reformist", un „deviaționist", din punct de vedere bolșevic, cum erau gînditorii din cea de a II-a Internațională. Aceeași inspirație kantiană care îl ferește să accepte ideologia burgheză (adică un ideal unitar al clasei, nu imperativ ipotetic) îl împiedică să adere la istoricismul marxist și să accepte cu adevărat conceptul de praxis. Întotdeauna a existat la el o conștiință „inasimilabilă", „ireductibilă", o „libertate radicală" care ia în stăpînire praxisul. M. Merleau-Ponty a observat aceasta foarte bine (*Sartre et l'ultra-bolchevisme*, în *Les aventures de la Dialectique*, 1955). Pe scurt s-ar putea spune că originalitatea ca și defectul lui Sartre este de a fi un kantian care vorbește în limbaj hegelian.

[138] Gîndirea lui Sartre este redusă la un „psihologism nemărturisit" de R. Cantoni, în *Studi filosofici*, 1948, Nr. 2. Cf. și E. Pesch, *L'existentialisme*, Paris, 1946; G. Vaccari, *Filosofia dell'immaginario ed esistenzialismo*, Padova, 1952.

[139] Cf. *L'être et le néant*, edit. citată, pp. 643—662; *Qu'est-ce que la littérature?* passim.

[140] Ceea ce a inspirat pe Sartre în sensul acestei idei, a fost probabil extras din operele originale ale lui Bachelard, cu tentativele sale de a repera în imagini, în metafore, în preferințele lingvistice ale poeților, schemele inspirației lor: dinamismul activ al unui Ducasse, represiunea temporală, involuțiunea lui Kafka, agresivitatea zoomorfică a lui Lautréamont, rapiditatea, dizolvarea lui Schelley etc. și de asemenea, pentru alți poeți: Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rilke. A se vedea G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, 1932; *L'air et les songes*, 1934; *Lautréamont*, 1939;*L'eau et les rêves*, 1942; *La dialectique de la durée*, 1950; *La poétique de l'espace*, 1957. Despre Bachelard, cf. G. Dorfles, *Bachelard o l'immaginazione creatrice*, în „Aut-Aut", Nr. 9, 1952; S. Breton, *Symbolisme et imagination de la matière* în „Filosofia e simbolismo", edit. Archivio di filosofia, Roma, 1956; J. Hyppolite, *G. Bachelard ou le romantisme de l'intéligence*, în „Revue philosophique de la France et de l'etranger?", 1957; P. M. Schuhl., în „Revue philosophique, 1958, Nr. 2.

[141] J.-P. Sartre, *L'imagination*, Paris, 1936; *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, 1939; *L'imaginaire*, Paris, 1940, trad. ital., Einaudi, 1948; *Saint-Genet, comédien et martyr*, Paris, 1952.

[142] *Saint-Genet* etc., p. 344. Este contrariul frumosului-bun platonician sau a raportului frumos-bine al lui Kant devenite tradiționale și idioate; Ch. Leveque, „... turnînd în sufletele noastre emoția fermecătoare a frumosului devenim mai buni" (*La Science du beau*, 1861, vol. 4, p. 14).

[143] *Op. cit.*, pp. 155—225. Procesele acestei psihologii s-au desfășurat prin contradicții, echivocuri, sofisme forțate, tot atît de greu inteligibile și încurcate pe cît erau de simple și banale cele ale lui Jaspers. Sartre le numește fără părtinire *Tourniquets, farces-attrapes* etc.

[144] Sf. Toma d'Aquino: „pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet", *Summa Theol.* I, II, q. 27, a I, ad 3.

[145] Chiar acesta este înțelesul alegerii lui Goetz din *Diavolul și bunul dumnezeu*. El alege răul pentru că binele „este deja făcut", este în ordinea ființei. El vrea libertatea. Cînd preotul Heinrich îi arată că și răul este o rînduială a lui Dumnezeu, atunci el alege binele. Dar acest bine gratuit se arată ca „nu-în-situație", un act nerealizabil, imaginar, adică răul. Numai luminat de această experiență va putea într-adevăr Goetz „să aleagă", nu ca un păcătos răzvrătit, nici ca un sfînt, ci ca om; și omul nu poate să vrea o ordine posibilă decît distrugînd ordinea stabilită; în acest caz făcînd un război. Toate dramele lui Sartre sînt apologuri.

[146] J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, 1945; trad. ital., Milano, 1947. Introducere de R. Cantoni.

[147] *Genet*, p. 155.

[148] O încercare din punct de vedere pedagogic a fost făcută de G. M. Bertin în *L'ideale estetico*, Milano, 1949; și de J. I. Alcosta, *Esteticismo como forma de vida*, în „Revista de las Ideas Estéticas", 1954, Nr. 42, pp. 99—115. Cf. și a noastră „*L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'arte*, în Actes du XV Congrès nat. de Philosophie, edit. Bocca, Bologna 1951. Pentru estetismul romanticilor a se vedea F. Schlegel, *Ideen*, Nr. 43, 45 etc.

[149] *Critica puterii de judecată*, § 59. A se vedea și eseul nostru: *La finalità in Kant e le scienze empiriche della natura*, în „Rivista critica di storia della filosofia", 1958, Nr. 3.

[150] Există un citat din Mallarmé (citat și adoptat de Malraux în *Les voix du silence*, p. 115) care poate fi luat ca formulă a acestei concepții: „Lumea este făcută ca să se ajungă la o carte frumoasă". Se recunoaște în el „finalitatea obiectivă", realitatea scopului, ca și „antiphisis"-ul, deprecierea realului (*L'Azur*...) de care am vorbit.

[151] Trimitem la expunerea noastră despre *L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'arte*, citat mai sus.

[152] Termenul „versificator", atît de *understated*, (neînțeles), a ajuns la Sartre, desigur prin Mallarmé, care desemna astfel poezia ca opusă prozei. El sublinia prin această expresie momentul tehnicii poeziei, al inițiativei formale, energia controlată, opusă libertății spontane și debile a prozei. El o definea și sub titlul de *reportaj*, iar poezia sub titlul de *muzică*. Poezie, *versificație*, este orice „urmărire secretă a *muzicii*: ... și tot ceea ce este măsurat, o realizează". Sartre a transformat sursa de inspirație a versificatorului într-o inițiativă morală (a unei morale existențiale sau individuale). Poetul versificator este contrariul

poetului poetizat (estet) şi opusul prozatorului sau literatului, sau scriitorului (angajat din punctul de vedere al unei morale sociale). Iată de ce se pare că la Sartre se află „două surse ale moralei"... Privitor la Mallarmé, a se vedea operele lui J. Scherer şi ale lui S. Delfel, citate.

[153] J.-P. Sartre, *L'être et le néant,* Paris, 1943, mai ales pp. 431—507.

[154] A se vedea şi supra, cap. IV, V, XIV.

[155] A se vedea un caz asemănător cu un asemănător conţinut estetic la M. A. Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne,* edit. Colin, 1955.

[156] Este foarte adevărat că F. Schlegel a scris: „Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muss man sich nicht mehr für ihn interessieren" (*Lyc. Frag.* 37); dar era vorba numai de un *nicht mehr.* La rîndul său Goethe scria: „Orice operă de artă ne pune în aceeaşi stare sufletească ca aceea în care s-a aflat autorul" (*Antici şi moderni,* 1818).

[157] Este vorba tot de concepţia bergsoniană a artei, aceeaşi care astăzi constituie baza şcolii etnologice de la Cambridge. În prima sa operă (*Essai sur les données immédiates de la conscience,* Bergson înfăţişa arta ca pe o activitate aluzivă, sugestivă, hipnotică; aceasta era tocmai arta simbolistă a timpului său. În sfîrşit, în ultima sa operă, *Les deux sources de la morale et de la religion,* el a încercat, de asemenea, să deducă funcţia acestei activităţi imaginative din necesităţile speciei umane. Şi în cazul activităţii artistice şi în acela al activităţii religioase (superstiţie, magie), este vorba tot de o reacţie defensivă a naturii faţă de puterea dizolvantă a inteligenţei.

[158] A se vedea cap. XIV, § 118.

[159] A. Pagliaro, *La parola e l'immagine,* Neapole, 1957, p. 142.

[160] O analiză foarte pertinentă a raportului operă-public, este aceea a unui tînăr estetician, U. Eco, *L'uso pratico del personaggio artistico,* în „Rivista di Estetica", 1959, Nr. 3. El atacă o problemă numai aparent secundară, în realitate foarte serioasă: aceea a unor amintiri artistice, aceea a tipurilor, a paradigmelor umane şi a folosirii lor în viaţă.

XVII. CONCLUZII

Poate că studiul care se încheie acum va părea prolix şi totodată sumar. Aceasta se trage de la chiar formula pe care am adoptat-o: un examen al tezelor şi problemelor, care nu vrea să se depărteze de itinerarul istoric. Dealtfel, nimic nu poate fi mai imprecis decît întinderea subiectului nostru. Pînă unde merge Estetica şi unde încep Poeticile şi curentele critice? Şi prin ce latură a sa este Estetica şi gnoseologie, logică, psihologie, antropologie, etică sau metafizică? O atare problemă ar necesita ea singură un capitol, la care însă trebuie să renunţăm, cu regret dealtfel, deoarece un asemenea capitol ar compensa unele omisiuni. Între altele, am neglijat multe din aprecierile artiştilor asupra artei lor. Dacă se va confrunta acest examen cu unele texte de estetică[1], sau chiar cu unele antologii recente[2], se va vedea cît de puţin loc am acordat acestui material. Este desigur un material preţios pentru lămurirea unor experienţe artistice particulare, dar din punct de vedere general speculativ, nu este altceva decît repetarea unor teze cunoscute. Este drept că uneori, aceste repetiţii constituie modificări inovatoare, dar rezultatele lor sînt în general aproximative şi confuze şi, în plus, nu ies dintr-un cerc restrîns de experienţe. În acest cerc, ele sînt, bineînţeles, mai eficiente decît multe formule filosofice care pot părea, prin comparaţie, abstracte şi gratuite: „Ce caraghioşi sînt universitarii cînd în-

cep să se ocupe de artă...", spunea Flaubert[3]. Gîndindu-ne la aceste cuvinte, am renunțat să mai despuiem nenumăratele publicații care se ocupă cu un domeniu exclusiv academic, neglijînd astfel numeroase repetiții de gîndiri care au fost totuși foarte eficiente[4]. Este foarte greu să aranjezi atîtea detalii într-un ansamblu. Orice lucrare de ansamblu este rezultatul unui anumit compromis și comportă o doză de aproximație. Recunoaștem cu umilință că ne-am situat mai aproape de spiritul meșteșugăresc decît de cel științific. În sfîrșit, nouă trebuie să ni se impute orice omisiune care s-ar datora unui defect de vedere, ignoranței sau unei simple neglijențe.

§ 144. – IREDUCTIBILITATEA ESTETICII LA METODOLOGIA CRITICII

Am evitat să examinăm acest ansamblu de doctrine estetice contemporane ca fiind itinerarul și triumful tehnologic al unui concept după un model hegelian. Dar am evitat în aceeași măsură și să-l reprezentăm ca fiind un spital de carantină, o culegere de doctrine eronate, aproape toate atinse de către un viciu fundamental sau păcat metafizic, acela de „essentialist fallacy", cum l-ar fi dorit recenții analiști ai limbajului.

Pînă acum am privit cu indulgență acest păcat metafizic (v. § 74). Întreaga estetică a secolelor al XIX-lea și al XX-lea este mai mult sau mai puțin influențată de el, inclusiv acele doctrine empiriste care sînt considerate ca fiind scutite de o asemenea influență. Dacă în loc de a spune: Arta este o intuiție lirică sau este un simbol prezentativ de sentimente ori altceva, am spune: este mai bine să adoptăm ca criteriu definiția volițională după care arta este o intuiție lirică... etc..., aceasta ar însemna a admite totodată în mod explicit alți parametri în felul de a judeca arta. Dar diferența nu este așa de mare pe cît pare. Esențialistul nu exclude nici el alți parametri (gramaticali sau logici, morali sau sociali etc.), el îi con-

sideră numai ca secundari sau subordonați, ori cu totul neglijabili în raport cu intenția sa precisă, adică cu un tip particular de judecăți. De aceea el păcătuiește prin parțialitate. Dar relativistul nu se deosebește de el nici prin abandonarea criteriului ierarhic, deoarece este fără îndoială constrîns să-și asume un criteriu, și nici printr-o toleranță completă, atotcuprinzătoare. Este vorba într-adevăr de o îngăduință cu întindere limitată. Richards putea să recunoască 16 definiții ale artei, dar nu tolera altă metodă serioasă, *științifică* de analiză critică decît pe a sa proprie, psihologică. C. B. Heyl recomandă toleranța între oameni competenți, dar nu îngăduie ca cei incompetenți să se amestece în aceste chestiuni, și mai puțin încă acorda toleranță intoleranților (infidelilor, sau autorilor de esențialism). S-ar putea spune că acestea sînt criterii mai mult politice decît științifice. Ceea ce caracterizează relativismul, nu este liberalitatea, ci alegerea anumitor valori privilegiate, diferite de acelea ale esențialismului, pe care am căutat să-l caracterizăm la timpul respectiv. Într-un cuvînt, inamicii dogmatismului sînt tot atît de dogmatici ca și adversarii lor, dar în alt fel.

Am văzut că scoțînd în relief definiția insuficientă a termenilor pe care se sprijină anumite teorii și denunțînd tautologiile pe care le implică sau extensiunea apriorică a anumitor detalii alese după gustul fiecăruia, analiștii de la Oxford și de la Cambridge au exercitat fără îndoială o funcțiune terapeutică, cum spun ei, o eliminare a problemelor prost enunțate, acțiune tot atît de folositoare pe plan estetic ca și în alte domenii. Să dăm un exemplu: chiar dacă nici una din obiecțiunile făcute recent de către ei împotriva gîndirii lui B. Croce (împotriva căreia au luptat cu toată îndîrjirea, fie direct, fie atacînd pe reprezentantul său englez Collingwood[5]), nu este nouă, este sigur că obiecțiunile lor au acordat un loc mai precis și mai riguros constatărilor cunoscute de ani de zile sau de zeci de ani, ceea ce este important. Și totuși, acest rigorism metodic a produs în defi-

nitiv numai rezultate superficiale. El se limitează de fapt la *pars destruens* a problemei. El scoate în relief, nu fără un anumit umor, unele contradicţii sau verbalisme. Dar el evită în mod deliberat problema cea mai importantă. Pentru ce şi cum s-a născut o anumită definiţie, chiar contradictorie şi abuzivă? În adevăr, odată respinsă o soluţie ca nesatisfăcătoare din punct de vedere analitic, rămîne chestiunea interesului sau a problemei care a provocat-o.

În cazul nostru, nici o minte deschisă sensului istoric al experienţei nu va voi să conteste că diversele definiţii estetice sînt alegeri teoretizate în mod doctrinal ale gustului, conforme cu diversele situaţii culturale. Dar sensul istoric constă tocmai atît în a refuza şi a reduce reflecţia estetică la acceptarea unei esenţe sau a unei categorii exclusive, cît şi în a o reduce fărămiţînd-o la o serie de constatări, de fapt nondeductibile ci numai descriptibile. Cu atît mai mult cu cît se limitează la analiza verbală a definiţiei fără să ia în considerare geneza ei (şi sensul ei) istorico-social sau psiho-biologic, aşa cum neopozitiviştii evită să facă. Şi nu este deloc sigur că o soluţie intermediară ar putea să rezolve chestiunea. Nu ajunge să respingem exclusivismul valorilor *universale*, obiective, şi acela al valorilor *individuale*, subiective, şi să optăm pentru valori *generale*, de grup, ca să obţinem o soluţie empirică şi non-dogmatică. Chiar dacă am considera că termenul „artă" nu este un nume sub care se găsesc catalogate atît de multe şi diverse experienţe, problema rămîne aceeaşi: pentru ce au fost adunate atîtea experienţe diferite sub acest nume? Dacă cuvintele înşală atît de des, ce anume îi împinge pe oameni să se înşele prin întrebuinţarea anumitor cuvinte? Dacă filosofia a fost reprezentată ca o vînătoare de greşeli, problema ce se pune este să se facă o istorie şi o teorie a greşelilor (fără de care erorile nu vor fi niciodată recunoscute ca atare). Viceversa, satisfăcut şi mîndru de a fi pus în lumină diferitele înţelesuri în care se întrebuinţează un termen, analistul neglijează să caute factorul uni-

tar care a condus la întrebuinţarea acestui termen unic pentru semnificaţii diverse. Vom spune de el că pe cît este de subtil şi liber în vederi, pe atît este de puţin răbdător, şi aceasta îl împiedică să înţeleagă în adîncime ceea ce analizează. Nu ajunge să recunoşti echivocuri, erori şi verbalism, trebuie să le şi înţelegi. Gîndind bine, cred că ne găsim aici în faţa a două atitudini omeneşti: aceea a intelectualului care vînează greşeli ca să le denunţe şi să le îndepărteze, şi aceea a istoricului care urmăreşte greşelile pentru ca să le mărturisească şi să le absolve. Desigur, unul este puţin cam fariseu, iar celălalt puţin cam vicios. Autorul acestor rînduri aparţine mai mult celei de a doua speţe.

S-ar putea insinua că neopozitiviştii îşi atrag riscul să cadă într-un echivoc analog celui care a fost reproşat idealiştilor. Aceştia din urmă luaseră drept soluţie, ceea ce este de fapt o dificultate sau o problemă[6]: relativitatea transcendentală a obiectului, adică intenţionalitatea cunoaşterii, ridicată de către ei la rangul unui principiu de imanenţă. La rîndul lor, primii consideră ca o soluţie dificultatea constituită de relativitatea empirică a obiectelor particulare. În cazul nostru, problema nu este de a face să se potrivească datele unei afirmaţii estetice particulare, ci să facă să se potrivească diferitele afirmaţii într-un univers de afirmaţii care nu are un limbaj tehnic şi nici o întrebuinţare univocă. Şi tocmai aceasta, analistului îi este silă să facă. Există o succesiune de criterii de valoare pe care cultura a căutat să le traducă în formule normative (sub formă de filosofie, de retorică sau de tehnică, de tratate sau eseuri, de sisteme sau poetici etc.) şi numai printr-o prejudecată s-ar putea considera aceste criterii ca separate şi s-ar putea afirma că ele s-au succedat fără să asculte de anumite principii (sau, dacă vrem, fără să le putem reduce la anumite principii).

Din aceasta rezultă că estetica nu este reductibilă la o metodologie a criticii (cu toate că poate să dea naştere unei metodologii). Ea nu este reductibilă nici la metodologia unei critici dogma-

tice, nici la acea a unei critici relativiste. Problema metodologică este o problemă de alegere, problema filosofică este nu de a apăra ci de a explica o alegere pînă în ultimele sale aspecte şi ultimele sale mecanisme.

§ 145. – SUBSTRATUL ONTOLOGIC AL DOCTRINELOR ESTETICE ŞI NOUA DIMENSIUNE MODERNĂ A ESTETISMULUI

Un principiu general care ni s-a părut evident, examinînd atît de numeroase doctrine şi de care ne-am servit cîteodată ca de un criteriu indispensabil, este dicotomia între *estetic* şi *artistic*. Nici un domeniu al culturii noastre occidentale începînd cu originile sale elenice nu este niciodată cu totul unitar ci întotdeauna axat pe diade care sînt reprezentate atît după raporturi de implicaţie cît şi de deosebire. Deosebirea devine cîteodată integrare, alteori opoziţie. Aceasta se aplică la real şi la ideal, la inovaţie şi la tradiţie, la util şi la bine, la artă şi la frumos etc. E. Cassirer recunoştea pe drept cuvînt, deşi într-un fel cam vag că „acest dualism se întîlneşte în toate domeniile vieţii culturale"[7]. În cazul nostru, putem recunoaşte la origine două atitudini: o atitudine ontologică şi o atitudine psihagogică, un *theorein* şi un *pràttein* (înainte de a deveni un *poieîn*)[8]: o recunoaştere a ordinii cosmice şi o operaţie sugestivă asupra spiritului. Putem vorbi, pentru mai multă comoditate, de o dicotomie platoniciană. Una este frumosul din *Hippias Major* din *Fedru*, din *Banchetul*, din *Fileb* şi altceva este arta din *Sofistul* din *Fileb*, din *Republica*, din *Legile*.

Cursul gîndirii estetice pe care ni-l reprezentăm ca c evoluţie, sau ca o revoluţie permanentă oferă în general această polaritate. Sau caracterul ontologic al frumosului[9] invadează domeniul artei sau acesta se desparte şi devine o psihologie independentă a frumosului. Însă această separare nu este deplină şi conştientă, nici chiar în cazul luărilor

de atitudini mai polemice şi nici în acela cînd L. Tolstoi refuză frumosul (*Ce este arta?*, 1898). Pe de o parte avem estetica măsurii şi a simetriei, *consonantia*, *proportio* sau *unum multum*, estetica sapienţială, jocul facultăţilor, totalitatea, forma, *fulfilment*-ul, *synaesthesis*-ul, *reuşita anaforică*, *existenţa plenară* etc. Pe altă parte emoţiile de milă şi de groază şi catharsis-ul lor, entuziasmul, sublimul, *claritas*, mirarea, excitantul, *suspence*-ul, *empathia*, expresivul, simbolicul... Dezvoltaţi şi clasaţi aceşti termeni cu un pic de erudiţie şi veţi avea istoria esteticii occidentale. Recunoaştem aici, mereu prezentă, polarizarea spre frumos sau spre „expresiv", tendinţa de a îndruma estetica cînd spre o metafizică a naturii, cînd spre o metafizică a moravurilor.

Dar este ceva ciudat aici: întotdeauna arta a aparţinut într-un anumit fel metafizicii moravurilor şi totuşi tendinţa fundamentală a reflecţiei estetice a fost totdeauna să o reabsoarbă într-o metafizică a naturii, ba încă în mod şi mai radical într-o ontologie. Contrar a tot ce ne-am fi putut aştepta, subiectivismul contemporan nu a modificat această tendinţă.

Să ne gîndim în această privinţă la încercarea făcută de a se opune la *Aesthetic* o *Kunstwissenschaft* (Fiedler) sau o *Allgemeine Kunstwissenschaft* (Dessoir, Utitz). Le cităm pentru că acestea au fost cele două curente mai eficiente ale culturii estetice moderne în ceea ce priveşte influenţa lor asupra gustului şi asupra publicului, precum şi în rezultatele lor tangibile privind sistematizarea muzeelor. Acelaşi lucru cu privire la influenţa asupra comerţului de artă ca şi asupra orientărilor critice şi asupra sensului istoric. Şi totuşi, din punct de vedere speculativ, amîndouă erau bazate pe un echivoc, aşa cum am văzut. Care este diferenţa dintre „frumosul-agreabil" pe care autorii *Sichtbarkeit*-ului nu-l acceptau şi „artisticul cognitiv" pe care îl presupuneau? Riguros vorbind, nici una, deoarece şi artisticul, „vizualul", „cognitivul", atît de des opuse frumosului sau agreabilului, răspundeau unei ordini naturale hedoniste,

unui interes vital (Wölfflin) sau chiar unei satisfacţii organice (Berenson), adică unui criteriu antropologic, care putea fi redus la ordinea cosmică şi în fine la o ontologie. Criteriul era de fiecare dată o traducere transcendentală a principiului perfecţiunii: unitatea diversităţii. La rîndul său, Dessoir era şi el constrîns să repete în domeniul *Kunstwissenschaft*-ului, principiul *Aesthetic*-ului. Al său „anschauliche Notwendigkeit" corespundea *a prioric Sichtbarkeit*-ului lui Fiedler. Era unitatea sau *plura ad unum* a viziunii.

Teoriile *Sichtbarkeit*-ului şi *Kunstwissenschaft*-ului aveau ca obiect mai ales producţia figurativă. Putem spune atunci că există un interes mai specific pentru momentul „artistic", „poetic", „expresiv" sau psihologic, diferit de formalismul „frumosului" în doctrinele inspirate mai ales de producţia literară? Desigur, aici poziţia este total răsturnată. Pentru Croce, frumosul se reduce la artă, inversul nu este adevărat: estetic înseamnă „expresiv". De asemenea, arta este expresivă pentru toţi acei care, după Croce, au cercetat caracterul semantic, adică lingvistic, simbolic, al artei: Richards, Morris, S. Langer... În toate aceste cazuri, arta este o expresie a unor sentimente speciale, privilegiate.

Dar punctul slab al acestor doctrine este întradevăr definiţia *sentimentului*. Ce înţeleg ele prin acest cuvînt? Să luăm cazul lui B. Croce; el ajunge la o soluţie exemplară: arta este limbajul sentimentului purificat. Dar el trebuie să se abţină de a cerceta acest sentiment. Dacă l-ar analiza în mod psihologic ar examina un fenomen preartistic, practic; dacă îl observă însă din punct de vedere estetic, nu mai este un sentiment ci o formă. În acelaşi fel el trebuie să refuze să analizeze în mod izolat forma, adică limbajul. Izolată de conţinutul său, această formă este retorică, gramatică. Unită însă cu conţinutul său, analiza este imposibilă. Trebuie să o luăm ca o sinteză. Dar ce este această sinteză, acest conţinut-formă, acest „sentiment cathartizat"? Croce a trebuit să-l identifice cu „sentimentul cosmic", cu un sens al întregului care

este propriu expresiei artistice. Cum s-ar putea explica altfel plenitudinea, satisfacţia, intranzitivitatea? Dar, această concretizare absolută aparţine ea încă artei, sau nu este altceva decît obiectivul oricărui idealism, Gîndirea? Şi dacă ar fi vorba de aspiraţie către plenitudine, nu avem oare aici legea ontologică a devenirii: Arta în calitate de viaţă (Gentile) şi viaţa ca artă (U. Spirito) sau, tot aşa, legea „promoţiunii adiaforice", *maximumul existenţial* (Souriau)? Am văzut că, soluţia propusă de către savanţii americani moderni nu este prea diferită: raţionalitate (Santayana), *fulfilment* (Dewey), organicitate (Whitehead), *synaesthesis* (Richards) etc.... Astfel, principiul expresiv psihagogic al artei ajunge şi el la principiul estetic, ontologic, al frumosului[10].

Trebuie să conchidem că esteticul, frumosul, perfecţiunea, respinse în mod public de către teorie[11] şi de către critică, sînt de fapt o exigenţă resimţită mai mult ca niciodată în secolul nostru şi profesată, deşi în mod echivoc, în domeniul doctrinei. Se pare că ne-am depărtat mai mult decît oricînd de frumos şi cu toate acestea nu expunem doctrinal decît nostalgia frumosului.

Anumite aspecte ale esteticii pe care le-am cercetat confirmă acest fapt: aspectul *social* şi acela pe care l-am putea numi *uman* sau *umanist*, legate între ele. Frica de a pierde frumuseţea a fost într-un anumit moment al secolului XIX şi este încă, inerentă unui simţămînt de jenă şi de vină socială, şi e pe punctul de a deveni un fel de nevroză, mai ales în lumea anglo-saxonă (Ruskin, Morris, Dewey, Whitehead, Read, Wright...). Acest sens este astăzi poate pe cale de dispariţie: triumful esteticii industriale ar trebui să marcheze sfîrşitul (numai un psihanalist al societăţii ar regăsi aici acest „complex" ca un antecedent şi ca un sediment). În acelaşi timp „frumosul", considerat ca plenitudine, organicitate, acordul omului cu lucrurile, a devenit o preocupare, o valoare, un scop care depăşeşte arta şi înglobează întreaga experienţă; a devenit un ideal umanist.

Ce anume scapă atunci acestui ideal umanist? Tocmai, şi mai ales, arta modernă „dezumanizată". Nu vom putea interpreta producţia lui Faulkner sau Joyce cu formulele lui Santayana sau ale lui Dewey. Idealul estetic cade astfel în afara artei; el s-a schimbat, fără să ne dăm seama, în ideal estetistic.

Avem de-a face cu o categorie nouă pe care cultura antică o ignora şi de care cercetarea modernă trebuie să ţină seamă. Aceasta confirmă acea nostalgie a frumosului de care vorbeam mai înainte.

Estetismul este un fenomen recent, post-romantic. Este de la sine înţeles că vorbim de un estetism metodic, sistematic şi doctrinal. El prezintă o alternativă: în cultura actuală el ni se oferă sub două forme diverse, amîndouă foarte vii şi foarte eficiente. Putem să vorbim de un *naturalism* estetic şi despre un *psihologism* estetic.

Cunoaştem *estetismul naturalist:* el este aspiraţia către un frumos-bun, care este, de asemeni, un bun-agreabil, un frumos-agreabil, plenitudinea, fericirea, desăvîrşirea unitară a experienţei. Pe vremuri, el era căutat ca o Arcadie, ca nostalgie a unei Naturi generoase, sau ca nostalgia lumii clasice, sau a Renaşterii, ori a goticului. Renovat sub forme recente şi mai fidele esenţei sale naturaliste, regăsim acest ideal în doctrinele cele mai puţin frivole şi cele mai didactice, cele mai umaniste, şi mai sociale ale esteticii contemporane, mai ales în sectorul anglo-saxon. Arta ne interesează aici ca un model de perfecţiune estetică care poate lua forma oricărei manifestări a experienţei. Reprezentatul cel mai complet şi cel mai caracteristic al acestei tendinţe ni se pare a fi J. Dewey. Este vorba în general de atitudinea unor critici, sociologi, moralişti şi pedagogi mai mult decît a unor artişti, dar ea este foarte importantă într-o civilizaţie ca civilizaţia anglo-saxonă, care domină pe o jumătate de glob şi care este dominată la rîndul său de către această atitudine.

Altceva este *estetismul psihologic* care vine de la tradiţia libertină, dandy şi boemă. Idealul său

este acea plenitudine de sine care se manifestă în mod negativ ca independenţă sau, dacă vrem, ca orgoliu al individului care ajunge să se sustragă oricărei constrîngeri, atît a obiceiului, cît şi chiar din partea naturii sale. Este cazul Romantismului tîrziu, al Suprarealismului şi de asemenea, al Existenţialismului lui Sartre. Frumosul în acest caz este antisocietate şi antinatură, nu este un obiect de dragoste ci de resentiment şi se obţine prin refuzul realului şi abandonarea imaginaţiei. Dacă estetismul naturalist nu era prea conştient de sine, psihologismul estetic este, dimpotrivă, prea mult conştient. El acceptă propriul său nihilism ca un instrument de perfecţionare şi chiar ca perfecţiunea pură şi simplă. Salvarea omului, idealul umanist, constă acum în a te sustrage societăţii, devenind om de condei, chiar fără a scrie: este suficient să visezi. Dacă apoi omul scrie, pictează, construieşte, dacă estetul devine artist, atunci a atins un ideal chiar superior idealului uman, a atins acel *Summum Bonum,* sau *höchste Gut.* O bucată de muzică, o operă literară devine echivalentul Fiinţei, în-sine-pentru-sine-ontologic. Astfel psihagogia se reduce şi ea la o ontologie, recade în teleologia reală obiectivă caracteristică oricărui estetism (v. § 142) care face din satisfacţia estetică scopul universului. Că este vorba de Oscar Wilde sau de Genet, nu e o mare diferenţă.

Această metafizică decadentă cu concluzie estetică, este aceea care duce la luarea în considerare a anumitor vederi oferite de o altă metafizică, acea a lui Heidegger. Subiectivismul lui Sartre şi obiectivismul lui Heidegger se găsesc extraordinar de complimentare în sensul dialectic al termenului.

Un aspect fundamental al problemei scapă conceptului subiectivist de artă-vrajă, de artă-artificiu sau chiar de artă-capcană, care a fost ridicată la nivelul universului, al desăvîrşirii Fiinţei (în sensul de revelaţie şi inovaţie, de început istoric, de paradigmă sau de izvor, care este propriu operei de artă. Ni s-a părut a fi meritul gîndirii lui Heidegger de a atrage atenţia asupra acestor

aspecte; chiar în sensul de a propune probleme, dacă nu şi de a le rezolva. Mulţi vor refuza să se lase hipnotizaţi de limbajul profetic al lui Heidegger, care face îndoielnice tezele sale chiar atunci cînd ele corespund unor stări de fapt. La fel se întîmplă cu un ghicitor al cărui limbaj face să pară falsă o prezicere altfel controlabilă şi verificată.

Oricum, se pare că cele două teze au pus în evidenţă situaţia artistului contemporan. Acesta întreţine cu societatea în mijlocul căreia trăieşte contacte mai strînse şi mai complexe decît acelea întreţinute de artistul antichităţii, şi cu toate acestea el trăieşte mai mult ca niciodată într-o stranie şi nefericită izolare[12]. Forma stilistică a devenit cea mai mare preocupare a lui şi ea este acum mai îndepărtată decît niciodată în trecutul limbajului experienţei, al obiceiurilor societăţii, al modurilor de conversaţie. Ea este chiar mai îndepărtată decît atunci cînd discursul literar (lucru normal care a durat în multe ţări, timp de secole) era exprimat într-o limbă savantă, în timp ce limbajul folosit era dialectul (cum se întîmpla la Veneţia şi, în prezent, în anumite cantoane elveţiene) sau chiar atunci cînd limba oficială era o limbă străină (Torino). Mai mult, el nu mai posedă, aşa cum posedau strămoşii săi, un patrimoniu de idei acceptate în mod colectiv, un sistem de *éndoxa*. Condiţia fundamentală a scriitorului este *de a nu participa* la lumea emoţiilor semenilor săi, deci de a trăi în singurătate. Trebuie să ne reprezentăm la limită, arta ca un artificiu, o capcană psihologică, o vorbărie fascinantă, o sugestie sofisticată, sau ca o revelaţie, o descoperire a adevărului, o recunoaştere, o ascultare a existenţei, o *Ahnung*. Toate aceste păreri au cel puţin un merit, acela de a considera arta ca o stare de singularitate, şi nu ca un apogeu al vieţii banale, nu ca o simplă plenitudine de experienţă, o experienţă de Duminică, o sărbătoare, un joc al vieţii, un *consummatory fulfilment*, o experienţă „estetică".

Valorificarea singularităţii momentului artistic este în aceste cazuri atît de puternică, încît com-

pensează în parte viciul său de estetism. Se întîmplă astfel că impulsia estetică la Sartre sfîrşeşte nu prin a extinde la artă principiul estetic (unitatea, totalitatea) şi a face din ea o experienţă perfectă, ci prin a extinde sensul poetic al artei (distrucţia psihologică, *thaumásion*-ul, *ekplexis*-ul, negaţia) pînă la estetismul vieţii. De aici vin paradoxurile şi sofismele, jocurile de hocus-pocus şi înşelătoriile unui psihologism estetic, antipsihologic, sau dacă vrem, anormal (masochist şi sadic). În cazul lui Heidegger refuzul său faţă de *Aesthetik* trebuia să însemne în momentul cel mai metodic despărţirea de artă (*Dichtung*) a principiului intelectualist al oricărei concepţii „estetice", perfecţiunea.

§ 146. – CARACTERUL FILOSOFIC AL CERCETĂRII ESTETICE. O CERCETARE UNITARĂ ŞI NORMATIVĂ

S-ar putea pune întrebarea cum acordul nostru cu nişte teze atît de extreme şi de discutabile ca acelea citate mai sus poate fi compatibil cu exigenţa scrupulos ştiinţifică manifestată în alte sectoare pe care le-am apreciat în mod pozitiv. Cum se împacă autenticitatea unor teze dogmatice cum sînt acelea examinate mai sus, care conchid în mod fatal spre deosebiri normative, cu rigurosul concept empiric al filosofiei ca ştiinţă şi al ştiinţei ca „descriptive factural investigation" al unor experimentalişti ca Th. Munro, sau al semanticienilor americani, ori al neopozitiviştilor de la Oxford?

În adevăr, am văzut că comportamentişti ca Ch. Morris dădeau o explicaţie metodică unor concepte (de exemplu simbolul iconic) nu prea depărtate de acelea pe care le-am întîlnit în reflecţiile cu caracter estetic ale unui Alain, ale unui Valéry, sau ale unui Sartre. Dar opera analiştilor de la Oxford, aşa de rigidă şi atît de sectară cum este, nu ne apare ca incompatibilă cu existenţa unor teze cu fond definitoriu şi normativ.

În concluzie, aceşti analişti vor să înlocuiască estetica printr-o anchetă comportamentală asupra

activității critice, și în fine să se debaraseze de „doctrine" ca să lase cîmpul liber *criticii* sau „fenomenologiei" (în sensul american al analizei descriptive). Criticul în atare calitate, nu judecă și nu demonstrează, ci înfățișează și arată ce vede și ce simte. El atrage astfel atenția publicului asupra anumitor calități perceptibile ale operei de artă. Semnificația unei opere de artă (în acest caz particular este vorba totdeauna de o operă literară, dar procedeul este extensibil), va fi o serie deschisă de interpretări, adică de utilizări acceptate de către public și de către critică, pornind de la limbajul artistic. Comportamentele acestor cititori privilegiați care sînt criticii, cu ale lor *aesthetic responses* emotive, vor contribui să creeze o anumită interpretare difuză și istoricește variabilă care va constitui semnificația evidentă a operei de artă.

Cine oare ar putea să nu admită tot ce este satisfăcător și experimentat în această teză? Oricine recunoaște, cum facem și noi, caracterul „psihagogic" precumpănitor al artei, nu va putea să nu recunoască valoarea eminamente pragmatică a activității critice (o formă de psihagogie adăugată unei alteia).

Dar cine nu vede, de asemenea, că acest empirism relativist este cel mai bun argument în favoarea unei valorificări a „doctrinelor" și că o „fenomenologie" astfel gîndită nu poate să subziste fără „filosofie"? Dacă nu se atribuie o autonomie miraculoasă, atît actului artistic cît și actului critic (ceea ce ar constitui tocmai o afirmație dogmatică, metafizică sau metaestetică), cum s-ar putea justifica privilegiul criticului, al specialistului sau al „spudaios"-ului?

Ce oare călăuzește acele *aesthetic responses* ale cititorilor privilegiați dacă nu o alegere datorită gustului care nu este niciodată strict individual, ci comunicabil și transferabil și care se formulează prin reguli oferind motive și justificări? Reguli, motive și justificări nu sînt incompatibile cu caracterul emotiv al judecăților de gust, ci dimpo-

trivă. Aceste reguli nu au caracterul de canoane imperative ca într-o anumită critică retorică antică și ca în tradiția aristotelică. Totuși este vorba de reguli, de principii regulatoare care se adresează sensibilității. Dacă o reacțiune estetică tipică a secolului al XVIII-lea a fost „marele", „sublimul", „teribilul" în fața unor opere care n-au provocat pînă acum decît o reacțiune contrară, aceea s-a datorat schimbării sensibilității generale pe care criticii au presimțit-o, au provocat-o și au înregistrat-o. Dar dacă sensibilitatea criticilor a fost astfel solidară, răspîndită peste tot, a fost deoarece ea găsise un sprijin și o călăuză în vechile doctrine (edițiile engleze ale lui Pseudo-Longinus au fost foarte numeroase la acea epocă) și în doctrinele noi cu caracter definitoriu și normativ; și nimic nu poate să fie normativ fără să aibă o pretenție universală, absolută. Faptul este valabil pentru orice afirmație critică și este adevărat și astăzi pentru tematica „inumanului" și „absurdului". Nu vom spune însă că criteriile gustului își găsesc totdeauna originea sau justificarea, negreșit și exclusiv, în teze care pot fi socotite ca filosofice, dar faptul este în general exact.

Unii vor face rezerva că asemenea doctrine estetice nu sînt filosofie efectivă (adică metafizică), ci manifestare empirică, sau că dimpotrivă sînt prea filosofice și nu se înscriu pe linia singurei metode științifice, aceea a fizicii moderne (dar se acuză atunci de același viciu și biologia, psihologia, științele sociale și politice...)[13]. În fine, vor fi denunțate neajunsurile oricărei doctrine care nu este numaidecît descriptivă sau normativă.

În ceea ce privește aceste neajunsuri, sînt poate necesare anumite lămuriri. Dacă o cercetare filosofică ajunge la stabilirea unui principiu sau a unui criteriu, aceasta nu împiedică ca folosirea acestui principiu să fie totdeauna subordonată unei condiții empirice: nu numai unei *matter of fact*, ci și unei judecăți pozitive; chiar atunci cînd se adoptă una din definițiile cele mai categorice și absolute: că frumosul este joc al facultăților, fina-

litate formală subiectivă, sau revelaţia „Ideii", intuiţie-expresie etc.; în toate aceste cazuri asemenea principii sînt subordonate unei alegeri din punct de vedere social. O judecată raţională nu este valabilă decît pentru că este susţinută de către o judecată de fapt şi că devine ea însăşi o judecată de fapt pozitivă şi verificabilă. Nimeni nu va putea contesta că doi plus doi fac patru, dar s-ar putea să ne îndoim că există acolo patru obiecte. Un expert va putea să se asigure că o anumită operă produce în el acordul raţional între sensibilitate şi înţelegere şi să declare în consecinţă că este vorba în acest caz de o operă de artă. Respingerea de către public dovedeşte că ea nu produce în mod universal această potrivire de calităţi. Este vorba de o universalitate de fapt despre care numai societatea poate să ne dea asigurarea. Într-un cuvînt, caracterul imperativ al unei definiţii estetice este acela al unei reguli, nu acela al unei injoncţiuni, şi întrebuinţarea pe care o face criticul este cîteodată mai mult o sfidare decît o constrîngere. Desigur, fiecare critic are dreptul să întrebuinţeze regulile sale cu încăpăţînare şi intoleranţă; este chiar datoria sa, deoarece trebuie să ne convingă. Croce întrebuinţa principiile sale într-un fel aproape necruţător: de exemplu cu privire la opera lui G. Pascoli, refuza să-i recunoască caracterul de poezie. Folosind aceleaşi principii, alţi experţi au recunoscut în această operă calităţile pe care Croce le nega. Aceasta înseamnă că un criteriu poate foarte bine să fie imperativ din punct de vedere filosofic, fără să fie din punct de vedere critic. Astfel, pentru graţia eficientă a Janseniştilor există totdeauna o diferenţă între chestiunea de drept şi chestiunea de fapt, şi întotdeauna aceasta din urmă are ultimul cuvînt.

Cînd Academia blama *Cidul*, folosind criteriile „verosimilităţii" şi „bunei cuviinţe", publicul nu s-a sfiit să-l aplaude. Aceasta nu înseamnă că el vroia să răstoarne critica aristotelică a timpului său: dimpotrivă, recunoştea de fapt în piesa lui Corneille acea convenienţă pe care nu o vedeau

savanţii. Publicul nu era mai puţin aristotelician decît ei, dar era, într-un fel mai subtil.

Ceea ce este de temut în orice definiţie abstractă, nu este deci caracterul său normativ, ci caracterul său exclusivist, „distincţie" care aparţine oricărui concept şi care, chiar cînd este vorba de o regulă şi nu de o normă, ne face să neglijăm sau să respingem alte puncte de vedere. Este ştiut că nu există definiţie fără limitări. Orice principiu definitoriu propus de către o doctrină, riscă întotdeauna să restrîngă experienţa. De îndată ce se aderă la o definiţie a artei, bazată pe „verosimilitate", orice joc himeric al fanteziei, este socotit a nu fi artă. Orice pictură nereprezentativă încetează de a fi pictură. Aceasta din cauza rădăcinii empirice a definiţiilor raţionale. L. Tolstoi regreta că definiţiile cele mai curente ale esteticienilor nu erau adevărate criterii *a priori*, ci formule ale anumitor preferinţe de gust ale elitelor, preferinţe ale claselor suspuse[14]. Aceasta arată cît este de greu de a distinge doctrinele estetice de nişte simple programe poetice.

Întreg acest fel de a vedea nu este decît prea adevărat. Şi cu toate acestea, ce se întîmplă cînd vrei să ieşi din aceste vederi aristocratice şi particulare? În mod obişnuit se merge în întîmpinarea unui pericol şi mai grav. Se cade în tirania vederilor universale.

Doctrinele „esenţialiste" sau aristocratice, reflectînd gustul anumitor elite, separă ceea ce acestea din urmă socotesc ca artă, de ceea ce nu socotesc ca atare, ce este intuitiv de ce este intelectual, ce este decorativ de ce este ilustrativ. Competenţii, experţii, academicienii, savanţii, oamenii de calitate, rafinaţii, sensibilii, delicaţii, sînt aceia care decretează. Ei caută să-şi impună gustul folosind o regulă. O concepţie democratică a artei va căuta un criteriu mai larg. Nu se va mai limita la a defini ceea ce este artă ca „activitate tipică şi în mod particular evidentă în operele de artă, aşa cum ni se arată ele constituite printr-o lungă şi respectabilă tradiţie". Tradiţia şi respectabilitatea

pot proveni din criteriile particulare ale unor spirite de elită. Concepţia democratică va încerca dimpotrivă „să arate omniprezenţa (principiului estetic) în mii de activităţi omeneşti, familiare sau grandioase, şi chiar în anumite demersuri ale naturii[15]. „Exerciţiul zilnic al artei de a trăi", ca şi „natura proceselor instauratoare care dirijează creşterea fiinţelor, mai ales a fiinţelor vii", orice „deschidere a formei", întregul „proces skeuologic", va intra astfel în împărăţia artei. Această împărăţie este universul însuşi.

Se plecase de la „ansamblul reic", constituit prin „lumea operelor de artă, universal recunoscute ca atare", adică de la un criteriu pozitivist; se ajunge la concluzie renunţînd de „a atribui limite precise şi restrictive... acestor activităţi, în mod uzual clasate ca, constituind artele frumoase"[16]. Şi aceasta nu pentru că orice recunoaştere pozitivă este schimbătoare şi muabilă deoarece este socială, ci pentru că orice realitate, atît sensibilă cît şi spirituală, cade acum sub categoria esteticului. Pentru ca acest lucru să se petreacă, trebuie să se treacă totodată de la un „principiu aristocratic" la un „principiu tiranic", de la un imperativ restrîns la un alt imperativ mai larg şi mai puternic, căruia să nu i se poată sustrage nici o experienţă în general. Aceasta va fi „forma", instaurarea formelor a lui E. Souriau. Va fi particularul-universal, partea depinzînd de tot şi totul inerent fiecărei părţi, infinitudinea, cosmicul lui U. Spirito. De fiecare dată principii ontologice cărora nimic nu le poate scăpa. Pentru a combate o concepţie „categorială" a artei, care se bănuia că ascunde un spirit aristocratic şi deghizează astfel sub o aparenţă raţională anumite preferinţe ale elitelor, se ajunge acum să se renunţe la orice analiză a fenomenului de artă. De aici înainte, sau arta va fi o treabă a criticilor, care vor declara în mod lămurit caracterul provizoriu al gusturilor lor, al alegerilor proprii, al metodelor lor; sau va fi o treabă a metafizicienilor, care ne vor arăta în ce fel structura profundă a artei

trebuie să se reducă la structura originară unică a realului.

Ne sustragem astfel primejdiilor doctrinelor categoriale, aristocratice, care aleg, întîrzie şi exclud, dar cădem într-o tiranie dogmatică, aceea a unei structuri universale.

Dar, la urma urmelor, este posibilă o democraţie liberală în estetică? O doctrină care să accepte în mod formal orice alegere, orice gust, orice teză, orice întrebuinţare? La prima vedere, ea s-ar asemăna cu programul unei Ştiinţe a artei, o *Kunstwissenschaft*. Dar fie că este vorba de Dessoir ieri, sau de Souriau astăzi, am văzut că orice *Kunstwissenschaft* presupune sau ascunde o *Aesthetik*. Atunci, analiza lingvistică n-ar putea oare să ne ofere ceea ce căutăm? Ce oare există mai bogat, mai deschis şi mai liberal în rezervorul limbajului? Care este metoda cea mai sigură şi eficientă pentru o cercetare, totodată tolerantă şi subtilă?

În realitate, activitatea analiştilor este meritorie ca încercare de reînnoire a cercetării asupra procesului logic al judecăţii critice, dar nici ea nu se abţine să *prescrie* anumite modalităţi critice (descriptivă, fenomenologică) şi să *implice* anumite definiţii universale cu privire la esenţa artei (autonomă, individuală, negeneralizabilă...) deloc compatibile cu angajamentul de neutralitate al metodei analitice. Dimpotrivă nu este o incompatibilitate inevitabilă între admiterea unui caracter multiplu şi relativ al criteriilor estetice şi programul unei definiţii unitare şi normative, primul, obiect al unei constatări „ştiinţifice", iar celălalt al unei exigenţe „filosofice". Dacă esteticianul se va limita la o definiţie în mod unic pozitivistă (este artă tot ceea ce este considerat ca atare de către oamenii competenţi şi de către public), aceasta nu ne va putea dispensa de a căuta cel mai mic numitor comun a ceea ce specialiştii au numit şi numesc încă artă. Trebuie dat acestui numitor comun o valoare de regulă, tocmai pentru că s-a dat numele de „artă" unor

lucruri atît de eterogene ca Victoria de la Samothrace, un idol arhaic, un dulap rococo, un tacîm funcţional etc. Nu este vorba să se caute un misterios *quid*, un *vis* sau *esenţă* a artei, ci cel mai mic numitor comun al întrebuinţărilor care se cuprind sub acest termen. Chiar cînd vom adopta un criteriu statistic ca acela al lui Ch. Stevenson, nu vom fi mult mai avansaţi în această privinţă[17]. Se întocmeşte un tablou, cel mai complet posibil, al tuturor caracterelor de recunoaştere în nu interesează care operă de artă (adică numită astfel), apărută în secole anterioare şi se recunoaşte ca artistic orice produs care conţine un procentaj stabilit din aceste caractere. Ce urmează de aici? Sau s-a fixat un procentaj prea ridicat: operele trebuie să cuprindă cel puţin 60%, de caractere stabilite, şi atunci multe opere vor fi excluse. Sau procentajul este stabilit foarte jos (30%, aşa cum vrea Stevenson), şi atunci vor fi considerate opere de artă producţii cu totul eterogene care nu au nici un caracter comun. Sau în fine, procentajul este stabilit alegînd cîteva caractere eminente (cum făcea şcoala experimentală germană în secolul al XIX-lea), şi atunci se cade din nou în păcatul esenţialismului aprioric. La rîndul său, acceptarea relativităţii criteriului estetic nu este decît momentul problematic inerent oricărei judecăţi critice de gust şi nu poate constitui în nici un fel un termen în el însuşi. Refuzul cel mai riguros al oricărei deosebiri „esenţiale" sau categoriale şi reducţia artei pe planul multiplicităţii sau al empiricului, au de multe ori ca factor corespunzător un apel disperat la un principiu unitar metafizic al experienţei al cărui moment artistic este considerat ca apogeu (v. mai sus § 38, 139).

Relativitatea punctelor de vedere din care se poate emite o judecată estetică, altfel spus varietatea de aspecte ale acestui domeniu pe care-l numim „artă" şi a criteriilor în care noi îl înscriem, este o consecinţă a sensului istoric de care este pătrunsă cultura contemporană şi coincide cu caracterul deschis, cu sensul policentric al oricărei

viziuni moderne, la care nu se poate renunţa. Aceasta nu înseamnă că un sens istoric mai aprofundat recunoaşte că această varietate este mai mult accidentală decît substanţială, şi că mulţimea punctelor de vedere în cadrul unei civilizaţii decurge adesea din atitudini comune. A cerceta consecinţele acestor aptitudini şi a pune în lumină resorturile particulare şi în fine resortul comun, este tocmai itinerarul care ne conduce, de la cercetarea istorică la fenomenologie, pînă la acele caractere pe care, cu un vechi termen putem continua să le numim aspectele transcendentale ale artei. Numai pătrunzînd problema „intenţionalităţii" estetice (dar într-o direcţie neglijată pînă acum de fenomenologii contemporani), se poate ajunge la democraţia liberală a gusturilor, a şcolilor, a proiectelor, a căror necesitate şi proximitate se anunţă, dar cărora nu li se poate da o explicaţie satisfăcătoare.

În concluzie, examenul tendinţelor recente şi moderne ale reflecţiei estetice poate să constituie o invitaţie la a considera limitările şi contradicţiile fiecărei definiţii cercetată pînă aici, ca momentul problematic care rupe cu vechile principii şi se angajează pe drumul unor principii noi, de care aceste contradicţii sînt pline într-un anumit fel. Fără o definiţie univocă, nu este nici măcar posibil de a gîndi în mod pozitiv la această pluralitate. De aceea, prezentul examen istoric trimite la o integrare teoretică a cărei necesitate o sugerează.

§ 147. – DE LA ORIENTAREA GNOSEOLOGICO-ONTOLOGICĂ A ESTETICII LA O ORIENTARE FENOMENOLOGICO-AXIOLOGICĂ

Actuala speculaţie **în jurul artei oferă după** părerea noastră o situaţie singulară: ea este de o bogăţie şi o maturitate extraordinară şi în acelaşi timp de o insuficienţă evidentă. În faţa subtilităţii ce caracterizează abundenta producţie es-

tetică și critică a zilelor noastre, publicul nu poate să evite o impresie de inutil, ca în fața unor lucruri cunoscute deja, și încearcă în același timp o senzație de gol, de întrebare rămasă fără răspuns. Să încercăm a căuta adevăratul ei motiv.

Am mai spus că problema *frumosului* s-a născut încă din antichitate ca o problemă ontologică. Aceea a *artei* a fost dezvoltarea ei psihagogică. Inexplicabila întrepătrundere și complicația care a rezultat atît pentru o problemă cît și pentru cealaltă, se datorește faptului că ele au fost considerate ca probleme de cunoaștere. De aceea criza a atins punctul său culminant cînd, cu începere din secolul al XVIII-lea, orientarea gnoseologică a precumpănit în filosofie. Ne găseam în fața unei gnoseologii a frumosului și a artei elaborate în modurile cele mai evoluate și mai originale, dar întotdeauna deduse dintr-un model ontologic. Am văzut cum chiar teoria cea mai gnoseologică apărută pînă aici, aceea a lui Croce, care identifică arta și limbajul, nu rezolva deloc acest impas (cf. § 29).

Dacă ne punem întrebarea care noțiune domină astăzi în teoriile asupra artei, putem, fără a ne înșela, să indicăm aceea a „formei". În modelele idealiste, raționaliste, fenomenologice, experimentale, semiotice sau semantice, conceptul acesta este pivotul celei mai mari părți a esteticii contemporane. Și fiecare din specificările sale este un mod de specificare a conceptului de „unitate"[18].

Timp de 24 secole, istoria culturii occidentale a asistat la succesiunea a numeroase și foarte eterogene doctrine despre frumos și despre artă, dar principiul „estetic" din care proveneau a evoluat în mod foarte lent, trecînd prin rare transformări și poate fi încă recunoscut în starea lui originară. Este unitatea. Nu unitatea indivizibilă, ci unitatea multiplă, un *sunéste* al Pitagoricienilor, [sau „sogennanten Pytagoreer"[19]] și al lui Platon, unul-participat din *Parmenide*, *meiktón*-ul din *Fileb*, unul-tot, finit și măsurat. De acolo au provenit diversele reguli ale frumosului: plenitudinea, simetria, eficacitatea (*téleon, súmmetron, ikanón*)[20], de

unde au decurs după aceea măsura, proporția, ordinea (*orismón, summetría, tàxis*) ale lui Aristotel[21], de unde, în sfîrșit, *mensura, numerus, pondus* din *Liber de Sapientia*[22] și încă *integritas, consonantia, claritas* aparținînd Sf. Toma[23] și întregii scolastici. Este vorba întotdeauna de o gnoseologie supusă unui principiu ontologic. Același lucru se poate spune și despre „frumosul" lui L. B. Alberti, „acord al tuturor părților reunite cu proporția și regula (*súmmetron*-ul și *ikanon*-ul lui Platon) ... astfel încît nu se mai poate adăuga, scădea, sau schimba nimic" (*téleon*-ul)[24]. Același concept era numit de către M. Ficino în domeniul cosmologic: „Partes mundi ad unum quondam totius mundi decorum concurrunt ut nihil substrahi possit, nihil addi"[25]. Dar acest vechi principiu nu este absent din îndrăznelile cu caracter distructiv ale barocului. Îl regăsim în „acel aranjament reciproc dintre părți" care face „admirabila subtilitate" a lui Matteo Pellegrini[26], acea „discordia concors" a Doctorului Johnson[27]; este „concordancia entre... conoscibiles extremos, ... armónica correlación" a lui B. Gracian[28]; este *ingenium*-ul, *wit*-ul, capacitatea de asociere pe care o regăsim la Hobbes și la Locke, la Muratori și la Addison, la Wolf și la Baumgarten. În acest proces, sensul unității în diversitate din *aequalitas numerosa*, se face din ce în ce mai organic, devine o problemă de coerență intrinsecă, acordul contingențelor în unitatea finală care constituie perfecțiunea reală a lui Leibniz, „relația plurium distinctiva" în care constă frumusețea[29]. Această unitate organică, devine cu atît mai intrinsecă cu cît este mai interioară. Este unitatea, combinarea atitudinilor diverse, este întîlnirea dintre *delectare* și *prodesse* a filosofilor din secolul al XVII-lea[30]; acordul dintre intuiție și intelect, jocul facultăților al lui Kant; jocul spontan, grația, acea *Schöne Seele*, a lui Schiller; este „frumosul" ca produs al multiplelor „caracteristici" ale lui Goethe. În sfîrșit, la Herbart și la herbartieni, în formalismul muzical și în formalismul figurativ, orientări pe care le-am văzut afirmîndu-se din ce în ce mai

mult pînă astăzi, acest concept, acest miracol al sintezei unitare a diverselor elemente, este cel care constituie noţiunea de „formă", secretul artei.

Şi totuşi, arta modernă dezminte în modul cel mai zgomotos acest principiu. Modurile de exprimare ale artei de azi, fie ea lirică sau narativă, pictură, sculptură sau muzică, par să nu aibă altă misiune decît să contrazică aproape în mod isteric acest principiu: unitatea multiplului, măsura necesară, ordinea în diversitate, forma[31].

Nu cred că se poate nega un fapt: satisfacţia pe care ne-o oferă astăzi cele mai multe opere de artă nu mai reiese din jocul facultăţilor, din simetrie, din desăvîrşire; opera de artă nu mai depinde de vechile principii de „verosimilitate" şi de „bunăcuviinţă". Cu toate acestea, estetica contemporană nu încetează să afirme că munca artistului caută să desăvîrşească forme şi să atingă în mai multe chipuri o plenitudine organică. Afirmaţia nu este deloc falsă, ci din contra foarte adevărată şi subtilă, cu condiţia să se întrebuinţeze aceste noţiuni în sens invers: desăvîrşirea unui tablou sau a unei noi opere muzicale (Miró sau Webern) constă tocmai în a nu fi terminate, plenitudinea lor este de a fi inorganice.

Este adevărat, unitatea formei prezintă o aventură dialectică. Ea se polarizează cînd ca *formă formală*, cînd ca *formă expresivă*. Pentru cei vechi, de asemenea, ea era cînd mai mult *mètrion*, cînd mai mult *kairós*, cînd mai mult *consonantia*, cînd mai mult *claritas*. Pentru cei moderni, am văzut, ea este cînd *vizualitate*, *Gestalt*, *skéuopoiésis* etc., cînd *intuiţie-expresie*, *synesthesis*, *iconicitate a valorilor*, *simbol reprezentativ* etc. Pînă în ultimii ani, această distincţie putea să corespundă destul de bine unei deosebiri de fapt: a frumosului şi a sublimului, a apolinicului şi a dionisiacului, a artelor plastice şi a artelor literare (cu condiţia de a nu lua nimic într-un sens restrictiv). Care este însă situaţia astăzi?

Cultura estetică contemporană ni se pare coaptă pentru o transformare care va consta în a deveni

mai conştientă de existenţa unui proces care se găseşte acum în devenire. Este imposibil să se renunţe la orientarea gnoseologică, ea face parte din mentalitatea noastră modernă. O vom putea respinge în mod polemic, dar această respingere va rămîne extrinsecă şi arbitrară. Noi putem să respingem punctul de vedere gnoseologic pentru a adopta unul ontologic (Heidegger), dar dacă voim ca expunerea să fie semnificativă şi nu numai sugestivă, vom fi după aceea constrînşi a retraduce expunerea ontologică în una gnoseologică (aşa cum am făcut mai sus, §128—131). Ceea ce dimpotrivă este recomandat este să nu se abandoneze orientarea gnoseologică a anchetei estetice, ci să se abandoneze în mod deschis referinţa ontologică (metafizică), sau cosmologică (naturalistă), ori cum ar fi fost ea reînnoită. De fapt renovarea a apărut a fi iluzorie. Există dimpotrivă un mod de a orienta cercetarea pe care ancheta estetică o comportă în mod spontan şi ni se pare că a venit momentul pentru a o recunoaşte în mod metodic: este calea axiologică. Faptul axiologic este prezent în întreaga tradiţie a doctrinelor estetice; el nu este nou, ci este cel mai vechi caracter al reflecţiei asupra frumosului şi asupra artei. Dar este necesar să fie eliberat de vederile ontologico-cosmologice care îl falsifică.

În această direcţie s-ar putea aprecia din nou ecuaţia platoniciană frumos-bine. S-ar explica astfel pentru ce Platon, sesizînd adevărata problemă a esteticii a falsificat în acelaşi timp soluţia. N-ar mai fi vorba astăzi de a trebui să recurgem la o ecuaţie (sau, mai exact, la o tranzacţie) între ontologie şi axiologie, ci la una între axiologie şi logică.

Sub acest aspect nu este cazul să se readucă conceptul de formă la conceptul de unitate, de unificare transcendentală, de tot unitar, ci mai degrabă la cel de *unicitate*, dar fără să recădem în dificultăţile logice fără ieşire ale artei readusă la „caracteristic", la „expresiv", la „individual". La rigoare, o formă nu este unică în calitate de formă unitară, dar ea este unitară atît timp cît este unică. Unitarul sfîrşeşte prin a deveni regulat, aşa cum ne învaţă este-

tica raţionalistă: am spune astăzi că el ajunge la ideea de *serial* care este un concept paralel. În ambele cazuri este vorba de noţiuni care nu sînt străine de problema artei; ele sînt chiar componentele ei — regularitatea, clasamentul serial al obiectului estetic — dar care întrebuinţate pentru a defini arta, o neagă. Se poate spune grosso modo că ancheta estetică a fost, pînă astăzi, mai ales o analiză a structurii unitare a „formei". Nenumăratele echivalenţe inventive prin care arta a crezut că ne dă procedee şi moduri de constituire a fiinţei, au fost pînă în prezent obiectul unei uluiri totdeauna noi din partea reflecţiei estetice. Cercetarea estetică analiza obiectul estetic ca specimen al existenţei. Nu în această direcţie structurală se poate desfăşura cercetarea, după părerea noastră (fie că e vorba de structura statică sau dinamică a obiectului estetic), ci mai degrabă spre examenul diverselor dimensiuni ale obiectului estetic, adică în cercetare fenomenologică, dar mai ales în măsura în care ea conduce la dimensiunea necesităţii valorii, la problema axiologică. În această direcţie o cercetare ştiinţifică poate să găsească originea acestui procedeu de „mitizare" şi de „mistificare", care a constituit pînă acum prea rareori un obiect de cercetare şi pe care noi l-am recunoscut dimpotrivă ca fiind ultima problemă a esteticii contemporane. Dar aceasta ne retrimite la o afirmaţie teoretică ce trebuie dezvoltată într-un alt domeniu[32].

Venerabila întrebare: Ce este frumosul şi ce este arta? va putea avea un răspuns numai din punct de vedere axiologic. Care este acea valoare şi prin urmare acea atitudine şi acea aşteptare care se revelează sub forma judecăţii frumosului şi a artei? Problema estetică este o problemă de antropologie. Şi poate fi rezolvată cu o metodă de fenomenologie empirică.

Aceasta înseamnă, de asemeni, că estetica contemporană a înglobat multe directive şi a epuizat numeroase moduri de cercetare, fără a ajunge la capătul problemelor sale. Aceasta poate să dezamăgească, dar, de asemeni, să ne dea şi unele satisfacţii. O disciplină este vie cînd dă încă naştere unor provocări la adresa inteligenţei. Cititorii vor putea deci să gîndească cu perplexitate, amestecată însă cu ironie şi cu recunoştinţă, la autorii acestei aventuri care a fost cercetarea estetică a epocii noastre şi pe care am expus-o cît am putut mai bine. Vor trage concluzia pe care a tras-o odată şi Socrate în circumstanţe analoage. Ca şi atunci, dialogul cu contemporanii noştri ne va învăţa cel puţin „să înţelegem mai bine proverbul care spune: frumosul este dificil"[33].

NOTE
la capitolul XVII

[1] Putem cita ultima lucrare a lui J. Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie,* şi aceea a lui E. Gilson, *Peinture et réalité,* citate: amîndouă oferă mult spaţiu mărturiilor artiştilor contemporani.

[2] Amintim două excelente publicaţii: *L'art poétique,* de J. Charpier şi P. Seghers, edit. Seghers, Paris, 1956; *L'art de la peinture,* de aceiaşi, edit. Seghers, 1957.

[3] Flaubert, scrisoare către M. Roger de Génettes, 1892.

[4] Iată de ce am citat numai în treacăt lucrările lui V. Basch sau ale lui V. Lee, dealtfel celebri.

[5] Găsim în E. F. Carritt, *Croce and his Aesthetics,* în „Mind", vol. LXVII, Nr. 248, oct. 1953, unele rezerve asupra ecuaţiei intuiţie-expresie. Referitor la Criticile metodice ale lui W. B. Gallie cu privire la Croce, ale lui Blake despre Croce şi C. Bell ale lui J. Hospers despre Collingwood, cf. supra, § 74.

[6] Cf. R. B. Perry în culegerea de Adams şi Montague, *Contemporary American Philosophy,* Londra, 1930, vol. al II-lea, p. 192.

[7] E. Cassirer, *An Essay of Man,* 1944; trad. ital., 1948, p. 321.

[8] De aceea Sf. Toma consideră „facerea" artistică mai aproape de acţiune decît de cunoaştere: „Prudentia magis convenit cum arte quam habitus speculativi... Utrumque est in opinativa parte animae" (*Sum. th.,* I, II, q. 55, a. 4 ad. 2). Din contră, modernii au adoptat principiul aristotelian al *poieîn*-ului (al producţiei sau formativităţii sau instaurării artistice...) mai degrabă ca un principiu al cunoaşterii, şi aceasta în aşa fel încît să escamoteze adevărata problemă estetică. Aceasta este tot atîta o problemă de cunoaştere cît şi de alegere, de *theoreîn,* mai degrabă decît de *prattein;* este chiar problema judecăţii de valoare.

[9] Asupra conceptului de frumos a se consulta Nr. 31 din „Revue internationale de Philosophie", *Le beau,* 1955:

eseuri ale unor autori diverşi, E. F. Carritt, L. Pareyson, Th. Munro, E. Souriau, M. Dufrenne, M. Weitz, E. De Bruyne. De asemenea util: *Due voci, Bello e Estetica,* de N. Abbagnano, în „Revue de Philosophie", 1957, Nr. 2.

[10] Teza privind caracterul ontologic al artei, care sfîrşeşte prin a recunoaşte esteticitatea universală a experienţei, s-a extins în ultimul timp dincolo de cuprinsul original. Cu acest punct de vedere nu este de acord aserţiunea lui A. Guzzo: „Propoziţia avansată de G. Gentile, conformă sistemului său dialectic de a recunoaşte *arta* în domenii care sînt exclusiv artă şi nu şi gîndire şi acţiune, este o propoziţie care n-a avut nici măcar posibilitatea de a fi fost folosită şi apoi înlăturată, atît de puţin a fost acceptată" *(Arte e scienza,* „Filosofia", 1957, Nr. 4, p. 711, Comunicare făcută la „Convegno del Centro di Cultura e Civiltà, Fondazione Cini", 31 mai—2 iunie 1957). Din contră, o mare parte a esteticii contemporane a ajuns la o asemenea concluzie, cu toate că ea constituie un primejdios impas, după părerea noastră.

[11] Cf. Ch. Lalo, *La faillite de la beauté,* 1923; E. Souriau, *Le beau et la nature,* în „Revue intern. de Philosophie", 1955, Nr. 31.

[12] A se vedea paginile lui Th. Munro, *Society and Solitude in Aesthetics,* în „Journal of Aesth.", IV, 1945. pp. 32—43.

[13] Cf. W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics* în „Aesthetics and Language", p. 10 şi urm.

[14] L. Tolstoi, *Ce este arta?* (trad. ital., Milano, 1919), cap. IV, VII.

[15] E. Souriau, *Les limites de l'esthétique,* în Actele celui de al III-lea Congres Internat. de Estetică, Veneţia, 1956, p. 32.

[16] *Op. cit.,* p. 27.

[17] Ch. Stevenson, *On „What is a Poem"* în „The Philosophical Review", LXVI, iulie 1957. Cf. de acelaşi, *On the „analysis" of a work of art,* ibid., LXVII, ian. 1958.

[18] Amintim cîteva texte recente axate pe noţiunea de *formă* în afară de cele discutate: K. Blossfeldt, *op. cit.,* 1935: W. Th. D'Arcy, *op. cit.,* 1942; F. Mirabent, *Reflexiones sobre la forma,* în „Revista de las ideas estéticas", Madrid, aprilie—iunie 1945; J. Hersch, *L'être et la forme,* Neuchâtel, La Baconnière, 1946; E. Tea, *La forma nell'arte figurativa,* edit. Vita è Pensiero, Milano, 1946; Th. Spoerri, *Der Philologe, der Abbsolute und die Form,* Zürich, edit. Trivium, 1946; de acelaşi *op. cit.,* 1954; H. Ruin, *La psychologie structurale et l'art moderne* în „Theoria", 1949, pp. 253—275; E Battisti, *Op. cit.,* 1953; J. Rawlins, *idem,* 1953; L. L. Whyte, id., 1954; D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica,* citat, 1954; R. Assunto, *La forma e l'arte,* în „Rassegna filosofica", 1957; *Forma e destino,* edit. Comunità, 1957. Vezi, de asemenea, mai multe texte în Actele celui de al III-lea Congres internaţional de Estetică, Veneţia, 1956 (edit. Turin, 1957) şi în special acela al lui E. Souriau, pp. 26—32. Un examen din două puncte de vedere, formal şi semnificativ, al fenomenului artei, a fost schiţat de W. Hofman, *Gestalt und Symbol,* în „Jahrbuch für Aesth. u. allg. Kunstwiss.", 1955—1957, Stuttgart, pp. 77—83.

[19] Cf. E. Franck, *Plato und die sogenannten Pythagoreer,* Halle, 1923. Vezi, de asemenea, E. Howald, *Eine vorplatonische Kunsttheorie,* în „Hermes", LVI, 1919; M. Polhenz, *Die Anfänge der griech. Poetik,* Göttingen, 1920; Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs,* Paris, 1937; Zeller-Mondolfo, *La filosofia dei Greci,* vol. II, Florenţa, 1950.

[20] *Fileb,* 66.

[21] *Metafizica,* XII, 3, 1078 la 36; *Top.* III, 166 b, 21; *Fizica* 3, 246 la 4.

[22] *Liber de Sapientia Salomonis,* II, 21.

[23] *Summa Theol.,* Prima Pars, qu. 39, 180.

[24] L. B. Alberti, *Dell'Architettura,* L. VI, cap. II. Cf. Aristotel, *Poetica,* VII, 1450 b 24; VIII, 1451 la 30—35.

[25] *Theol. Plat.* II, 13.

[26] M. Pellegrini, *Trattato delle Acutezze,* 1639. A se vedea B. Croce, *I trattatisti italiani del concettismo e B. Graciàn,* 1899 (acum în „Problemi di Estetica").

[27] *Life of Cowley.*

[28] *Aguldezas y arte de ingenio,* 1648; Disc. II.

[29] *Gerh.* VII, p. 290.

[30] Cf. *Aristotelismo e Barocco,* în Atti del Congresso internaz. di Studi Umanistici, Veneţia, 1954, edit. Bocca, Milano-Roma, 1954.

[31] L. Tolstoi şi-a dat seama de aceasta, chiar dacă numai într-o măsură aproximativă, în legătură cu Wagner. Cf. *Ce este arta?* cap. XII.

[32] Sperăm să dăm un răspuns acestor întrebări într-o lucrare care va apare în curînd, *Etshétique et Axiologie.*

[33] *Hippias Major,* 304 e.

CUPRINS

Biblioteca de artă
170

Arta şi gîndire

estetica contemporană

Cartea are menirea să completeze şi să aducă, într-un anumit sens, la zi, problemele dezbătute în lucrarea intitulată *Istoria Esteticii*, de Gilbert şi Kuhn, apărută la Editura Meridiane cu patru ani în urmă, şi să întregească ideile formulate în *Estetica* lui Lukács şi în aceea a lui Nicolai Hartmann.
În consecinţă, ea vine să lărgească orizontul de cultură estetică a cititorilor din ţara noastră şi să îmbogăţească, cu multiple date de erudiţie, imaginea pe care o avem despre gîndirea contemporană.

TITUS MOCANU

Vol. I, II Lei 21